وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي قديم

بعنوان:

شعرية الرثاء في مرثية المتنبي لأخت سيف الدولة الكبرى – دراسة الأسلوبية –

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر أكاديمي

تخصص: أدب عربي قديم

من إعداد الطالبة :

- مباركة دادم

تحت إشراف الأستاذ:

د/ بوعلام بوعامر

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
الدكتور مهدي شنين	جامعة غرداية	رئيسا
الدكتور بوعلام يوعامر	جامعة غرداية	مشرفا و مقررا
الدكتور يوسف بن أوذينة	جامعة غرداية	مناقشا

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

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله الذي أعاننا ومهد لنا الدرب لنصل إلى هدفنا.

إلى الأستاذ المشرف "بوعامر بوعلام" كل معنى الشكر والتقدير.

وأخص بالذكر أبي حفظه الله لي دعواتها لي بالخير وبالتوفيق والأستاذة الكريمة

جعني خديجة لمساعدتها لي ولهما كل الاحترام والتقدير.

إلى كل من ساهم في مساعدتي

ولو بنصيحة.

الإهداء

إلى أغلى ما أملك في هذه الدنيا، إلى من لولاه لم أصل إلى هذا النجاح

تحية إجلال الغالي أبي الذي كافح وناضل من أجل وصولي، إلى الذي ظللني بالرعاية

والحماية، وعلمنا ليراني أسطع كالنجم في عليائه.

" إلى الروح الطاهرة أمي الغالية والتي هي دائما معي في القلب أهديها ثمرة جهدي، للقائنا

في الجنة ان شاء الله.

إلى كل من علمنا وأرشدنا أساتذتنا الفضلاء في كل أطوار دراستنا.

ونخص بالذكر الأستاذ المشرف "بوعامر بوعلام" جعله الله سراجا منيرا في سبيل العلم

وأهله.

إلى كل طالب للغة الضاد

أهدي ثمرة جهدي.

وأسأل الله التوفيق لكل من يسعى إتمام مسيرة البحث العلمي.

المقدمة

يستمدُّ النّصّ الأدبي وجوده من لقائه بالمتلقي،وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار عنصرالتّقبّل جانبا مهمّا في تذوّق النّصوص والوقوف على ما تشتمل عليه من جوانب فنية،تدفع به إلى إعادة بناء الرؤية على حسب طبعه ونفسيته.

فالعمل الأدبي تطابق بين الشعور والتعبير،ونخص بالتطابق تلك الأعمال التي تخضع للتجارب المستوحاة من الواقع أو تجاوزه إلى المابعد،فتكون الحالات النفسية وما تنطوي عملية من انفعالات ومشاعر ضمن شفرات الخطاب

ويرى سيد قطب أن العمل الأدبي وحدة مؤلفة بين الشعور والتعبير ،وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعري،ولكنهما بالقياس الأدبي متّحدتان في ظرف الوجود ،ويتّضح أن التجربة الشعورية مرحلة أسبق في النفس،ويليها التعبير في صورة لفظية ويرى أيضا أنّه لا وجود للتجربة الشعرية في العالم الأدبي،قبل أن يعتبر عنها في صورة لفظية،ونؤكّد بسبق التجربة الانفعالية(القيمة الشعورية)،ذلك أن أي عمل لا يمكن وجوده دون تأثر بالعالم الخارجي وتليها مرحلة التطابق،ونعني بها الاختيار المتاح بين مدّخر هائل من الإمكانات للتعبير بناء على الحالة الشّعورية،ومن ثَمَّ تتحكّم الكتابة النفسية في هذه الاختيارات والبدائل الممكنة في بناءٍ تحكمه الرؤية الغائية في الإمتاع أو الإقناع ،كما تحكمه الرّويّة أو التّصوّر الموسيقي – بخاصة في النص الشعري– الذي يتيحُ للأديب استبدال بعض الألفاظ بأخرى من مرادفاتها لتوافُقها مع وزن معين،"فالعنصر الشخصي أساس هامٌّ في عملية الإبداع الفني،وهو كذلك أساس هامٌّ في عملية النقد الأدبي. والبحث عما يحقق هذا التميز والانفراد في لغة الخطاب حين يسلك الشاعر فيها مسلكا خاصا ليستطيع أن يؤدي معان بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول.

وللشاعر القدرة على تكثيف هذه اللغة ومدّها بما يحقّق جمالياتها، ويراد بالكثافة تحميل اللغة شحنات من الفكر والعاطفة واستخدام الصور والتدفق الشعوري.

لعلّ دراسة مستفيضة للشعر العربي القديم تؤكّد التّفاضل بين الشّعراء،ولذلك ذهب النقاد القدماء إلى تقديم شاعر على آخر،أو تفضيل بيت شعري عن غيره في القصيدة نفسها،بما وقفوا عليه من خصائص فنية تحقّق الانفرادية

حيث تتجسّدُ "الشعرية"،وتستمدُّ ملامحها من النّظام الشّعري،وتستعير عناصرها أيضا قدر الإمكان،وتهتم بجرس الكلمة للتعبير عن الإحساس والجو العام .

ومن خلا ما سبق ذكره عن الشعرية نجد أن الشعر يستمد قيمته وأهميته من قدر الأثر الذي يبقيه في نفوس متلقيه والشعر عند ما يقدح شرارة العقل ويتلمس حاجات النفس فإن له وقع السحر على متذوقيه ولعل غرض شعر الرثاء من أصدق أغراض الشعر .

يتميز شعر الرثاء على مر السنين وتعاقب الأيام بالعاطفة الصادقة والنبرة الحزينة والمشاعر الجياشة ويتفاوت ذلك بقدر المصاب من شاعر إلى اخر ومن تفجع وتحسر وذكر لمآثر الفقيد وتعزيه لأم مفجوعة أو أخ يتفطر أسى على أخيه والخطاب للقلب بالدرجة الأولى يعضده العقل تسليما للقدر وتصبيرا للمعزى.

ولم يحظ شاعر من شعراء العربية من الاهتمام والدراسة بحياته ونبوغه الشعري بقدر ما حظي به أبو الطيب أحمد بن الحسين الشهير بالمتنبي المعروف بحدسهوالصدق في شعره وبخاصة المدح والرثاء ولعل المتتبع لشعر المتنبي على مر العصور ليجد أن الألفة بينه وبين جمهوره تعود إلى أسره الألباب بجمال العبارة وسهولة الصياغة وتفطنه إلى المعاني الجديدة وقدرته الجمع بين المتضادات وأشبعت أغراض شعره دراسة وبخاصة ما اشتهر به من مدح وهجاء وفخر وحكمة .ويعتبر الرثاء من أغراض الشعر التي لم يكن له نصيب وافر من الدراسة كما هو الحال لغيره من أغراض ويرجع هذا لطبيعة الشاعر المتعالية ونفسه المترافعة عن طبيعة البشرية ، ونظرته المتجاوزة أبعد الحدود مما جعلهم يسايرون هذه النظرة لدى الشاعر الإ إن الإنسان يحركه الأمل ويهزه الألم مما جعله في رثاء يبدع.

علما أن أبا الطيب احمد بن الحسين الشهير بالمتنبي له مكان مرموق في عالم الشعر وخاصة في العصر العباسي وغيره .حيث امتازت قصيدته " مرثية الأخت الكبرى لسيف الدولة " بمجموعة من الجماليات و المواقف عبر عنها بلغة فنية شعرية عكست شخصيته وكأنه حمل على عاتقه مسؤولية التغيير في هذا الغرض الشعري وقد حصل له ما أراد فجاء به في أسلوب لا يشابهه فيه أحد سواه.

والحقيقة أنه لدراسة أي نص شعري أو نثري لابد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ أو الإجراءات المنهجية التي ترشده في أعماق النص الإبداعي، بوصفه نصا ذا معاني متعدد.ومن هنا كان موضوع هذا العلم– أي الأسلوبية – متعدد المستويات ويتمتع بمرونة في توظيف مستويات اللغة الصوتية والتركيبية والدلالية.

وكان الحافز وراء اختياري وهدفي من هذا الموضوع (البحث)بالذات "شعرية مرثية الأخت الكبرى لسيف الدولة" (خولة) للمتنبي– دراسة أسلوبية– راجع إلى :

تبين مدى إسهام المتنبي في إرساء تقاليد الرثاء في الشعر العربي عامة والعباسي خاصة وإبراز مدى اشتمال القصيدة على جمالية الشعرية وإلى أي مدي تتحققة في رثاء المتنبي وخاصة في مرثية الأخت الكبرى لسيف الدولة "(خولة) للمتنبي بدراستها أسلوبيا و أسباب اختيار الموضوع عديدو منها :

1-رغبتي الملحة وإعجابي الشديد في تذوق جمال شعر المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بفخره وذاته المتعالية التي لا ترضخ لأي كان.

2- الاطلاع على شعر الرثاء المتنبي، وإلقاء الضوء على عبقريته الشعرية فهو شاعر نال كثيرا من الاهتمام في الدراسات الخاصة بتاريخ الأدب.لذلك قامت بالدراسة الأسلوبية التي تهتم بإبراز جماليات النص الأدبي علي مرثيته.

وفي ضوء ذلك تطرح مجموعة من التساؤلات (إشكالية البحث)أهمها:

1-هل تتضمن هذهالمرثية الجمالية الشعرية المطلوبة في الشعر ؟

2-ما هي مكوناتهذه الجمالية في المرثية المتنبي ؟

3-ما هي أهم الأساليب التي اعتمدها الشاعر في تشكيل الصورة الفنية والجمالية في القصيدة ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة اقتضت منا طبيعة الموضوع تقسيمه وفق خطة منهجية جاءت مستهلة بمقدمة ومدخل ويليهما ثلاثة فصول وخاتمة.

ففي المدخل تناولت: مفهوم الشعرية والشعرية عند العرب والشعرية والأسلوبية و مستويات ومداخل التحليل الأسلوبي ومهام الاسلوبية

والفصل الأول: المستوى الصوتي والفصل الثاني: المستوى الدلالي أما في الفصل الثالث: المستوي التركيبي.(نظري/ تطبيقي لكل فصل).

وقد استعنت في دراستي ببعض آليات المنهج الأسلوبي باعتباره الأنسب في الكشف عن الجمالية لشعرية اللغة.

ثم ختمت بحث بجملة من النتائج، تلتها ملاحق تضمنت القصيد ة التي انتقيتها للدراسة، وذيلنا البحث بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها، ومن هذه الأخيرة التي أضاءت طريق بحث نذكر منها على سبيل المثال:

- ديوان المتنبي.
- عبد السلام المسدي (الأسلوب والأسلوبية).

- شعرية المطلع في القصيدة العباسية رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها.
- ولأن البحث العلمي مسؤولية، فإنه قد تعترضه جملة من الصعوبات تتلخص اتساع الموضوع وتشعب مسالكه، وضيق الوقت المخصص لإنجاز هذا البحث.

وفي الأخير نرجو من الله أن أكون قد وفقت في دراستي هذه، كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذ الفاضل الدكتور:"بوعامر بوعلام" حفظه الله.

مدخل

تمهيدي

1- مفهوم الشعرية:

لقد اهتم العرب اهتماما بالغا بالشعر فقد كان لديهم بمثابة الديوان وهذا الإرث الكبير لم دراسة منهجية منسقة توضح وتبين مغزاها، وعليه نشير إلى مفهوم الشعرية.

أ) لغة: لقد ورد مفهومها في المعاجم العربية بمفاهيم متعددة ومن ذلك ما جاء في لسان العرب: "شعر: شعرية و شعر ويشعر شعرا و مشعورة وشعورا وشعري ومشعوراء و و مشعورا ، الأخير عن اللحياني كله: علم.

وحكي اللحياني عن الكسائي: ما شعرت بمشعورة حتى جاء فلان وحكي عن الكسائي أي أيضا: أشعر فلانا ما عمله و أشعر فلان ما عمله، و أشعر لفلان ما عمله، وما شعرت فلان فلانا ما عمله، قال وهو كلام العرب.

وليت شعري أي علمي أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت، قال سيبويه: قالوا ليت شعري فحذفوا التاء مع الإضافة للكثرة، كما قالوا: ذهب بعذريتها و هو أبو عذرها فحذفوا التاء، وحكى اللحياني عن الكسائي : ليت شعري لفلان ما صنع وليت شعري ما صنع وليت شعري عن فلان ما صنع وليت شعري فلان ما صنع [1].

أما في المفهوم الحديث ورد مفهوم الشعرية: "شعر، يشعر، شعورا، شاعرا "

-تشعر: تشعر شعرا فهو شاعر: الرجل قال الشعر. شعر : يشعر شعراء، الشيء : بطنه بالشعر. -شعر شعر شعرا فهو شعر: الرجل كثرة شعره وطال.

-شعر مصدر شعر جمع أشعار، كلام موزون مقفى يعتمد على التخييل و التأثير

والبلاغيون القدامى، أوردوا اهتمامهم المكثف لها واشترطوا في "الشعرية بأن تكون مفرداتها عذبة، لها إيقاع في النفوس وكلاهما حلو، كلماتها غير ساقطة و موضوعها فيه عرف ".[2].

ب* اصطلاحا: يستعمل مصطلح الشعرية كثيرا في الأوساط الأدبية، إذ يكتنف هذا المصطلح الكثير من الالتباس و الغموض و التجريد وصعوبة التحديد وهذا راجع إلى تعدد معانيه وتنوع تعريفاته لذا توجب على الباحث بعض التدقيق والتمحيص للكشف عن خبايا هذا المصطلح.

1) ابن منظور -لسان العرب -دار الجيل - دراسات لسان العرب – بيروت م03 (مادة شعر) - 189.

2) مولاي علي بوخاتم - مصطلحات الدرس السيمائي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية - ع1 .2002- سيدي بلعباس-ص8.

فالشعرية كمصطلح ظهر مع حركة الشكلانيين الروس، ولقي رواجا كبيرا في الحركة النقدية الحديثة، فالشكلانيون الروس أثاروا و أخذوا بحوثا لدراستهم تحت مصطلحات متعددة، وعرفها النقاد العرب.

فيمكن القول إن الشعرية عرفت اهتماما و دراسة في تراثنا القديم ، أما كمصطلح جديد فلقد لقي اهتماما كبيرا وذلك حين ترجمت بعض الكتب و المقالات من الإنجليزية إلى العربية أو غير العربية سواء كانت في نظرية الأدب أم النصوص الشعرية نفسها، مثل أعمال جابر عصفور عن مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي" وعمل توفيق الزيدي عن مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع"[1].

فالشاعر عند تأليف قصيدة ما، لا ينطلق من العدم وإنما يعتمد على ركائز مهمة منها الشعرية كونها هي ذلك العلم الذي أخذ على عاتقه صراحة دراسة ما يبين الأدب وخصوصيته. [2]

ومن ثم يبدو أن الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر القصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف، فهي لا تنسلخ عن المصير الإنساني عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجود المغلق ، و بما يواجه اضطهاده واستغلاله وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته [3].

إذن فا لشعرية و الشعر هما جوهريا فج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته الباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه وتمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت والعكس. [4].

بيد أن التحول الذي تمثله الشعرية في حقل الدراسات الأدبية هو إنما اتخذت موضوعها من داخل البنية الأدبية، فليس موضوعها العمل الأدبي ولا الأدب بصفته مجموعة أعمال، و إنما هو "أدبية" أي الخاصية المجردة التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا.

---

1) فرحان بدري الحربي - الأسلوبية في النقد العربي – (دراسة في تحليل الخطاب) – مجلد – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر –ط01 – 2003 / 1424 بيروت – لبنان – ص 28.

2) ينظر : نور الدين السا الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي – ديوان المطبوعات الجامعية – الساحة المركزية بن عكنون الجزائر 1995–ص 129

3) ينظر : المرجع نفسه – ص 123

4) ينظر : المرجع نفسه – ص 237

الشعرية عند العرب:

ولقد أشار الجرجاني إلى مفهوم الشعرية حيث وضحها على مستوى المعنى وقال أنها تتميز بشـــيئين: أولهما: يقول الجرجاني " ليس للشعر في جوهره و في ذاته نصيب " [1]. ، فهو تحديد المعنى العقلـــي أي أن الشاعر يورد معاني معروفة ويتصرف في أصولها و ثانيهما: " الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي" [2]، فهو يحدد المعنى التخيلي أي أن الشاعر يجد سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبتـــدئ في اختراع الصور ويعيدها.

والشعرية من أهم الأسئلة التي طرحت إشكالا حاسما في مقاربة أدبية النص من عـــدمها، وتجاذيتـــها الأطراف وتيارات جمة، سنحاول حصرها فيما تجاوب مع خصوصية المقام الذي يستلزم كما سبق القـــول قراءة نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، حيث أعاد تنظيم مفهوم الشعرية وأعاد طرح سؤال الشعرية القائمة في عصره، لينظر إلى الشعرية، لن نجازف إذا قلنا إنها ناضجة وفاعلة إما على مستوى الإطار النظري أو على مستوى الإطار التطبيقي، وإذا حاولنا بداية النظر في "الشعرية" كمصطلح نجد أن التتبع المعجمـــي لهذا الدال في أصل المواضعة لا يقدم الشيء الكثير مقارنة مع سياقات التعامل معه أن التبع المعجمـــي لهـــذا الدال في أصل المواضعة لا يقدم الشيء الكثير مقارنة مع سياقات التعامل معه كمحدد نقـــدي في الأدبيـــة بشكلها الواسع، وحتى متابعة النظر فيما خل وفه لنا القدماء من مؤلفات في البلاغـــة والنقـــد لا يقـــدم الكثير[3].

لم يخبل الدرس النقدي العربي القديم من ذلك الوعي الحداثي الذي ربط الشـــعرية بالخطـــاب الأدبي عموما في الدراسات النقدية الحديثة، التي اكتست طابعا لغويا في الغالب فابن طباطبا مثلا يرى أن "الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها مناسبة لكلام الخطباء، وخطـــب البلغاء، وفقه الحكماء".

وهكذا نجد أن النص الأدبي استدعى مفاهيم مختلفة لمقاربته، لأن هذه المهمة الأخيرة "المقارة" تستلزم نماذج تنسجم انسجاما معقولا مع خصوصية كل نص أدبي. وتبادلت هذه المهمة كل من " الأدبيـــة " أحيانـــا

---

[1] أدونيس علي أحمد سعيد – الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)–ط08 – ج03 – 1983– بيروت – .287

[2] حسن ناظم – مفاهيم شعرية – دراسة مقارنة في المنهج وأصول المقاهيم – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط1994 – ص 28.

[3] عبد الرحيم أبو صفاء – العدول وسؤال الشعرية "رؤية أسلوبية –جسور المجلة الدولية لعلوم الترجمة و اللغة – من مقال الشعرية العربية و النقد المعاصر 2007 – العدد الرابع ص 20

و"الإنشائية" أحيانا أخرى، غير أن انتشار مصطلح" الشعرية" حديثا جعله أقرب إلى اللسان في النطق و إلى العقل في التفكير، ومع ملاحظة له أهميته و هو انحراف المصطلح عن مفهومه الشمولي إلى منطقة محددة هي منطقة الشعر باعتبارها أكثر المناطق صلاحية الأداء مهمته، وأقربها إلى طبيعته وكأنها بذلك قد ردت المصطلح إلى أصله الاشتقاقي مرة أخرى.

لقد قام عبد القاهر الجرجاني برحلة نقدية واعية في نصوص سابقيه، بحث فيها عن المعنى المخبأ وراء عباراتهم وأقوالهم و لم يشغل نفسه في هذه الرحلة بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح.

كما أنه أعاد طرح سؤال الشعرية بشكل أكثر نضجا وجرأة وشساعة وقرر في كتابه: « رصد بناء محكم تمكنه أن يصف العناصر الأدبية والشعرية والجمالية في نص معين»[1].

إذن فالشعرية عند عبد القاهر الجرجاني لا تنحصر في الانتماء الجنسي للنوع الأدبي فقط وإنما تنبعث من ذلك الانسجام الحاصل بين الإطار الشكلي الخاص والبعد الدلالي الذي يعكسه، وبالتالي فالفرق بين اللغة و اللغة الشعرية فرق في الصياغة وطريقة البناء، لا في اللغة نفسها، وبالتالي فالمزية التي توفرها الألفاظ داخل الجملة الشعرية لا ترجع لها في نفسها وإنما إلى المعنى الذي تحيل عليه، ويتضح ذلك عندما يعالج عبد القاهر الجرجاني الشعرية على مستويين أوليين مستوى المعجم ومستوى التركيب النحوي، لقد جند الجرجاني القول الزاعم بأن الدوال يتم التواضع لتحيل وتعبر على معنى داخلي فيها لأن هذا التصور يؤدي إلى ناتج فاسد بالضرورة. وعلى هذا أساس السمة الشعرية في اللغة لا تتحقق بمعرفة المعنى المتواضع عليه في اللفظ وإنما تتحقق بالاستثمار الواعي لمفهوم الاختيار الذي يصل حركة الذهن الداخلية بالمستوى السطحي للصياغة وعلى هذا المستوى تتحقق المزية.

الشعرية من منظور عربي حداثي:

سوف نتطرق لمقتطفات وجيزة عن موضوع الشعرية عند نقاد الحداثة الغربيين البارزين كرواد المدرسة الشكلانية ياكبسون وتودوروف وجون كوهين ومن تأثر بهم من النقاد الحداثيين العرب كجمال الدين بن الشيخ وأدونيس وكمال أوديب، لقد صارت للدراسات النقدية الغربية في أدبنا

الحديث والمعاصر باع طويل وموقع متميز لا يمكن إنكاره، حتى صارت الطريق الأمثل والأليق في كل دراسة وتحليل أدبي للنصوص، وقد يتضح جليا من خلال ما كتبه كل من رومان ياكبسون وتودوروف حول "موضوع الشعرية" فرومان يا كبسون يرى أن «الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من

--http://traduction magazine.com/index.php?option=com.-content- atlas=vidais=P76.

اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم بالمعنى الواسع بالوظيفة الشعرية لا في الشعر وحسب» [1]، حيث تهيمن هذه **الوظائف على الوظائف الأخرى للغة، إنما تهتم بهـا أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعري**".

ومن خلال هذه المقولة نستنتج أن مقصد ياكبسون من الشعرية يتلخص في ثـلاث نقـاط هامـة وأساسية هي: الشعرية فرع من فروع اللسانيات، تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقاتها بالوظائف الأخرى للغة بمعنى أن الشعرية لها علاقة بالبنيوية والأسلوبية والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة، تهتم بالوظيفة الشعرية، ليس في الشعر وحسب بل حتى في النثر[2]، فالشعر عند ياكبسون لغة ذات وظيفة جمالية، أما الشعرية فتفي حسبة الأدبية وموضوعاتها علم الأدب الذي يعني بالآليات وطرائق الصياغة والتراكيـب، حيـث يحـدد ياكبسون الوظيفة الشعرية في أنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بـديل عـن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وبشـكلها الخـارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة.

ولا يختلف تودوروف كثيرا عن ياكبسون في مفهومه للشعرية، إذ يرى انها ترتبط بكـل الأدب منظومـه ومنثوره، وتهتم بالبيانات المجردة للأدب وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام وهذا مستلهم من المفهوم الفاليري للشعر، حيث كان فاليري يسر بتوغله في النفس البشرية من خلال شفافية و عمق الكلام، كما يقول جيرار جينيت، وما كان يميز العمل الأدبي عند بول فاليري هو كونه تحليا للكلام ذاته وليس ارتباطه بالأشياء[3]، وقد إستفزهم فاليري للشعرية من منطلق ابسـتيمولوجي لكلمة شعر يقول: "يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمنا بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها". حيث تكون اللغة في أن الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضـيق يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر[4]، إن مفهوم الشعرية الواسع الذي توصل إليه فاليري هو نفسه الذي انطلق منه تودوروف حيث أن الشعرية لديه هي اسم لكل صلة بالإبداع عامة.

والشعرية عند تودوروف ختم بشق هام من شقي الأدب وهو البنية، ولا تعير اهتماما لوظيفة الأدب، حتى و إن كانت الوظيفة كالظل للبنية داخل الخطاب الأدبي (منظومه و منثوره) لأن الشعرية عند تـودوروف

1) رومان ياكسون – قضايا شعرية – ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال. – المغرب 1988 -.35

2) تزفيتان تودوروف – الشعرية - ترجمة: شكربالمبخوث ورجاء سلامة –دار توبقال – المغرب 1987ص .06

3) ينظر:رابح بوحوش – الأسلوبية وتحليل الخطاب – منشورات جامعة عنابة – الجزائر ط 01-2006 – ص .60

4) بنظر: عثمان ميلود – شعرية تودوروف – منشورات عيون المقالات الدار البيضاء (د. ط) ص10.

تتجاوز الأجناس الأدبية ولا تراعي سوى النسق الذي يشكل خطاباتها، إذ يقول: «إن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا وربما يكون تودوروف قد عمد إلى ذلك، من متطلق كونه لا يميز بين الشعر والتثر.

أما فيما يخص علاقة الشعرية بالخطاب الأدبي فإن تودوروف يصنف علاقات النص إلى زمرتين أساسيتين: علاقات حضورية بين عناصر حاضرة، علاقات غيابية بين عناصر غائبة، ويرى تودوروف محدودية هذا التقسيم، الذي لا يمكن أن يكون مطلقا [1]، ذلك أن الحضور والغياب يشكلان ثنائية ضدية.

وهذا ما يتجسد في عدة أوجه منها:

*عناصر حاضرة تحسد علاقات حضورية .

*عناصر حاضرة بجسد علاقات غيابية (تناص).

* عناصر غائبة تحسد علاقات غيابية.

*عناصر غائبة تحسد علاقات حضورية (حضور الذاكرة الجماعية).

وهذه كلها جسدها تودوروف في مستويات النص الأسلوبية المستوى اللفظي، والدلالي والتركيبي، إذ يقول: «هذه المظاهر الثلاثة للأثر الأدبي تتمظهر في تداخل علائقي معقد وأنها لا توجد منعزلة إلا في تحليلنا، وهي قابلة للملاحظة من خلال عالم الأدب، كتمظهرات لبنى مجردة، على الشعرية أن تبحث على مستويات تداخلها وانتظامها داخل النص»[2]، ونشير أيضا إلى جون كوهين حيث قال: «إن الشعرية من حيث كونها تتحدد بالأسلوب فهي خطاب طبع وصنعة، فالأسلوب يشكل صياغة كيفية للغة ولكنه لن يكتمل من طرف المبدع وحده بل للمتلقي دور في ذلك، وقد أشار رولان بارت إلى أنه لا نص بدون قارئ، فالظاهرة الأدبية كما يراها ريفاتير «تكمن في العلاقات بين النص و القارئ وليس بين النص والمؤلف، وبين النص و الواقع [3]، وقد بحث جون كوهين في الأسلوب مشيرا إلى كونه عدولا للغة الشعرية عن نمطها العادي.

والشعرية عنده – كما حدد– دراسة القصيدة المنظومة في اللغة الفرنسية، فالاعتماد على جانبيها الصوتي و الدلالي وهدف الشعرية بعبارة بسيطة هو البحث عن الأساس الموضعي الذي يستند إليه تصنيف

1) المرجع السابق – ص 21

2) جون كوهين بنية اللغة الشعرية – ترجمة: محمد الولي و محمد العمري – ط 01 –دار توبقال للنشر – المغرب – 1986 ص15

3 – jean Dubois et Autres- Dictionnaire de linguistique (Poetique-P381)

نص في هذه الخانة أو تلك أو بين كونه شعريا أم نثريا، حيث الفرق بينهما يكمن في "الأسلوب باعتباره إنزياحا بالنسبة إلى المعيار، والمستوى الصوتي في الشعر بعد أعلى.

2-الشعرية والأسلوبية:

ترتبط الأسلوبية مع المدارس النقدية الأخرى ومنها الشعرية أو ما يصطلح عليها بالإنشائية) هذه الأخيرة التي يصنفها "جون دوبو" أيضا بأنها: «جزء لا يتجزأ من اللسانية»[1]، أما جون كوهين Cohenjean فيقول : «دل مصطلح الشعر على كل موضوع خارج عن الأدب، أي كل ما من شأنه إثارة الإحساس فاستخدمت في الفنون الأخرى ، شعر الموسيقى، شعر الرسم و الأشياء الموجودة في الطبيعة [2]، الشعرية هي ذلك الأثر الذي يلي إنتاج العمل الأدبي و تبقى بصماته باقية بعد ذلك، وما يقرره تودوروف بقوله: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريات، إذ ما تستنطفه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي»، فالأثر أو توليد الإحساس في المتلقي أو كما خلص إلى ذلك كما ل أبو ديب : «مسافة التوتر هي منبع الشعرية».

ويستخلص مفهوم الشعرية من شبكة العلاقات القائمة في النص إذ يقول :«الشعرية خصيصة علانقبة، أي أنها تجسد في النص لشكله من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يكمن أن بقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق شعرية ومؤشر على وجودها»

مقوماته، عن طريقه يتم الإنشاد، فالشعر وضع لأجله لذلك فقصيدة النثر باهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا أبتر، فالنظم إذن مقومات العملية الشعرية.

ومن ثم شعرية الشعر تكمن في نظمه مما تميزه صوتيا عن النثر، فالنظم عنده يقتضي الميزة الصوتية و المعنى السليم، أي مراعاة المستوى الدلالي، أو الإسناد النحوي المؤدي إلى المعنى الصحيح، إذ يكمن تشكيل جمل صحيحة الإسناد موزونة يمكن إنشادها في حين لا معنى لها لأن التكلم ليس تركيب جملة، إنما هو اختيار لجملة تراها مطابقة للمقام بين نماذج من الجمل تزودنا بها الذاكرة

1) كمال أبو ديب في الشعرية - 01 - مؤسسة الأبحاث العربية بيروت - 1987- ص 136.

2) چون كوهين - ينظر: المرجع نفسه- ص 107.

ومن هنا يستعين الشاعر بمعجم خاص يطعمه بالتحو المناسب لخلق لغة شعرية، حيث يساهم النحو في صياغة المعجم بطريقة خاصة تخرجه عن الكلام العادي، مثلما وضحه محمد عبد المطلب بقوله: الشعرية منطوية بالمعجم من ناحية، النحو من ناحية أخرى، حيث تكون السيطرة لخط النحو على خط المعجم لتشكيله حسب مقولاته المحفوظة، بما يخرجه عن المألوف، أي بنقل الصياغة من منطقة الحياد التعبيري إلى المنطقة الأدبية، وهذا في حد ذاته مفهوم الإنزياح حيث تتحول لغة الأدب من لغة الاستعمال اليومي إلى لغة شعرية تبعث بالإحساس والتوتر، كما يقول خليل الموسى: «الإنزياح هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة التشر، ووظيفة خلق الإيحاء».[1]

ويعود الفضل إلى باكبسون الذي بدأ اهتمامه بالشعريات ونظريته اللسانية التواصلية التي اهندى فيها إلى مفهوم الرسالة، وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لأنها العمل الفني المعني بالدراسة[2]

والشعريات هي بخلاف تأويل الأعمال التوعية لا تسعى إلى تسمية المعني، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل علم، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع فهذه القوانين تبحث داخل الأدب ذاته، فالشعريات مقاربة لأعمال محردة وباطنية في الآن نفسه[3]، وهي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه إلى تأسيس مساره، فهي تناول تحريدي للأدب مثلما هي تحليل داخل له.[4]

ولأهمية اللغة ودورها في بعث هذا التوتر والإحساس من خلال انزياحها المقصود برى الهادي الجطلاوي أن موضوع الأسلوبية :«هو النظر في الإنتاج الأدبي، وهو حدث لغوي لساني، أما منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص فهو منهج لغوي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه و على العلاقة الرابطة بين هيكلة اللغوي ووظيفته الشعرية، وتؤكد يمنى العيد ذلك بقولها :<«لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة

1) محمد عبد المطلب قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث – (د ط) (د ت) .ص 31

2) خليل الموسى- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر -01- مطبعة الجمهورية - دمشق-1991ص100

3) رومان ياكسون- قضايا الشعرية -ترجمة محمد الولي - الدار البيضاء -1988 ح 27

4) عبد الله محمد الغدامي - الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية- المملكة العربية السعودية النادي الأدبي الثقافي، ط1، ص 21

الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدميه العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق و المباشر أحيانا على مفهوم الشعر»[1]

وانطلاقا من هذا الكلام تبرز مسألة التداخل والترابط بين الشعرية والأسلوبية، وهو ما بينه أحد الباحثين بقوله: «للأسلوبية علاقة بالشعرية، بحيث تشمل هذه الأخيرة "الأسلوبية بوصفها مجالا من مجالاتها البارزة [2] لكنجون لويس كابانيس يبين ذلك بطريقته الخاصة حيث يؤكد أن التداخل بين الشعريات والأسلوبيات راجع إلى اهتمامها في الآونة الأخيرة بالأسلوب ومفهوم الانحراف، وفكرة الجنس، فهو على الرغم من أنه حاول أن يفرق بين أسلوبيات شارل بالي وهي التعبيرية التي اهتمت بالتعبير عن العواطف في اللسان دون الاعتناء بالآثار الأدبية، وأسلوبيا تليوسيبيترز التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكاتب ونظرات إلى الأسلوب على أنه انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطورت الأسلوبيات، حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصا ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله جون كوهين [3]– لكنه يعود إلى وضع الفرق بينهما في قوله: الدرس اللساني يفرق بين الشعريات والأسلوبيات من حيث حدودها العلمية وطبيعتها، ذلك أن الاتجاه الشعري يظل مسوسا بمنظار منهجي لا يبحث عن الصفة المميزة للأسلوب، ولا يدرس الخصائص المميزة للعلامات إلا داخل منظومة الأثر، لأن الأعمال من مشمولات الأسلوبيات، وهنا يتجلى الفرق بينهما. [4]

الأسلوبية كمنهج نقدي يصنفها جون دوبوا "Jean Dubois" على أنغا: »«فرع من فروع، علم اللسان وهذا ما يؤكده ميشال أريفي "Michel Arrivé"» يقوله ; «الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائف مستقاة من اللسانيات»، وهو إثبات الدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية، حيث يقول الهادي الجلاوي: «الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني.[5]

1) الهادي الحصلاوي – مدخل إلى الأستوية تنظير وتطبيقات ط–1– الدار البيضاء– منشورات عيون– 1992– من 20

2) منى العيد في القول الشعري – الدار البيضاء – العرب – دار توبقال – ط1– 1988 – ص24

3) ينظر : جون لويس كبانيس – النقد الأدبي والعلوم الإنسانية – ترجمة: فهد عكام – دط – سوريا – 1982

5) Gean Dubois et et Autres-Dictionnaire-16 de linguistique-p458

6) ينظر: عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب ط 2– الدار العربية للكتاب–يا–تونس – 1992.

فالأمر الذي دفع برومان ياكسون (1896 / 1982) "Roman Jacobson " خلال محضـــراته إلى أن نادي يتوثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما [1]، وتلاه عبد السلام المسادي حين نادي يمد الجســـور بين النقد وعلم اللسان عن طريق علم الأسلوب [2]، مبينا في الوقت نفسه الحقائق التي غـــدت مقـــررة في عصرنا أن المعرفة الإنسانية مدينة اللسانيات بفضل كثير سواء في منهاج بحتها أو في تقدير حصيلتها العلمية [3]، وكذلك جون لويس كا بائيس "Geam louis Cabanes" هو الآخر حاول الدفاع عن قوة العلاقة بين علم اللسان والنقد الأدبي، ومن خلال بيان مظاهر التأثير اللســـاني (محاصـــرات سوســـير –مبـــادئ الشكلانيين الروس...) [4]

3- مستويات ومداخل التحليل الأسلوبي:

«لقد قام صلاح فضل بحصر مستويات التحليل الأسلوبي في ثلاثة مستويات هي:

المستوى الصوتي والمعجمي والنحوي، مشيرا في الوقت نفسه على البدء في عملية التحليل الأســـلوبي بعلم الأسلوب الصوتي، الذي يبحث عن الدلالة الوظيفية للأصوات وأنواعهـــا... ثم الانتقـــال إلى علـــم الأسلوب المعجمي الذي يبحث عن الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما يترتب عن ظواهر نشأتها، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتجديد والغارابة والألفة، ثم يتدرج هذا البحـــث لتحليـــل الصور على المستوى نفسه، ثم ينتقل المحلل الأسلوبي إلى دراسة أسلوب التراكيب والجمل والكلمات ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا: مكونات الجمل، من صـــيغ نحويـــة فرديـــة، وحالات النفي والإثبات وغيرها، ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة مثلما تكون اللغة المباشـــرة وغير المباشرة.

إن المقاربة الأسلوبية تتناول النص الأدبي من مستويات عدة أولها: المستوى الصوتي وهو الذي يتناول فيه المحلل ما في النص الأدبي من مظاهر الصوت ومصادر الإيقاع فيه، كالنغمة والنبرة والتكرار والـــوزن،

---

1) ندوة دولية حول الأسلوب – يوم 19 عام 1960 جامعة أنديانا الأمريكية والتي ألقي فيها رومان با كسون محاضرة عنوانها" للسانيات والشعرية" وفيها أرسى معالم أو العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما أنظر كتاب با كبسون المسمي و"

" Essais de Linguistique générale

2) عبد السلام المسدي النقد والحدائه – 01– دار الطليعة – بيروت – 46.

3) المرجع نفسيه، ص 32

4) ينظر: جون لويس كا بائيس –النقد الأدبي والعلوم الإنسانية – ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي – تقديم عبد العزيز جسوس – ط01 –الدار البيضاء– مطبعة النجاح الجديدة –2002– ص101/ 143 .

وثاني هذه المستويات هو المستوى النحوي أو التركيبي، فهذا المستوى يبحث عن غلبة بعض أنواع التراكيب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو تغلب عليه أشباه الجمل؟
وهنا نلحظ دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط النحوية المختلفة.

وتواصل الأسلوبية تأملها وبحثها الدائم في عالم النص الأدبي عن طريق التركيز على الوظيفة الأسلوبية للصوت والتركيب فهي دائما تحاول: "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنتصب المفارقة – في مثل هذه الحالة– بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته والتعبير غير المباشر ومستلزماته وآلية النغم ومسبباته، على أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعيه الجمالي".

أما في المستوى الدلالي فيهتم المحلل الأسلوبي بدراسة استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالشاعر الرومانسي مثلا دلالة ألفاظه دائما مستمدة من الطبيعة الجامدة والحية... ويدرس المحلل الأسلوبي في هذا المستوى أيضا طبيعة الألفاظ وما تمثله من انزياحات وعدول في المعنى.

ومن هذا المنظور الثلاثي نستطيع القول إن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص الأدبي رسما تتعدد فيه القراءة، أحدهم يقرأ النص قراءة أسلوبية صوتية والآخر يقرأه قراءة أسلوبية تركيبية نحوية والثالث يقرأه قراءة أسلوبية دلالية جمالية.

إن ما تقدم من مستويات هو في الواقع معالم عريضة ينتهجها المحلل الأسلوبي في تحليله لجماليات النص الأدبي ولا تقف المقاربة الأسلوبية –لجمالية النصوص– عند تضافر هذه المستويات وتلاحمها،بل تتجاوز ذلك إلى مقاربة ثلاثة عناصر جوهرية في العمل الأدبي إذ حددها "محمد كريم الكواز" علم النحو التالي:

1. **العنصر اللغوي**: إذ يعالج التحليل نصوصا، قامت اللغة بوصفها.
2. **العنصر النفعي**: الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي، وهدف النص الأدبي وغير ذلك.
3. **العنصر الجمالي الأدبي**: ويكشف عن تأثير النص في القارئ.

هذا وقد تعددت مداخل التحليل الأسلوبي فقد يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة الآثار وقد يكون المدخل دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفردية،

وأغراضه الغالبة، ومقاصده العامة، وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظـــاهرة الأسلوبية، أو مجموعة الظواهر المستخدمة، وقد يكون الدخول إليه من الباب التقني،فتعتمد فيه المقارنـــة أو الموازنة أو التقنيات المقايسة أو الإحصاء. كما يرى "محمد الهادي الطرابلسي"[1].

4- مهام الأسلوبية:

يرى بعض الباحثين أن الأسلوبية مرحلة وسطى[2]، بين علم اللغة والنقد مما يجعلها قادرة على تحليل النصوص والوصول إلى غاياتها المرجوة، وعليه فإنه لا يمكننا أن نرسم حدودا دقيقة للأسلوبية تفصلها عـــن النقد الأدبي أو علوم اللغة، فهي جاءت من أجل «البحث في الأسرار التي مكنت الخطاب مـــن توصـــيل رؤيته... والكشف عن القوانين الداخلية والخارجية في نظام الخطاب الأدبي، وفهم عناصره»[3]. ثم إن لكل باحث أسلوبي طريقة خاصة يحاول من خلالها تحليل النصوص ودراستها.

ومن هنا يأتي اختيارنا للمنهج الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلالها النفاذ إلى عمق النص الشعري لمـــا يحمله هذا المنهج من إمكانيات نقدية تحليلية وصفية عميقة، نستطيع من خلالها أن نرصد جماليات الـــنص معتمدين لغة الشاعر وأدواته الفنية وسيلة للتحليل أخدين بعين الاعتبار الأساليب التي اعتمد عليها الشـــاعر في مرثيته وعلاقتها بشخصية الشاعر وأفكاره ومشاعره.

1- سامية راجح: مقال نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، جامعة خيضر بسكرة (الجزائر)، العدد 13 مارس 2012، ص 225،223

2- ينظر ك فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، مصر (د، ت)، ص40.

3- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص80، ص81

الفصل الأول

تمهيد:

إن دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما تعني دراسة موسيقاها بنوعيها الداخلية والخارجي، وكل ما من شأنه أن يحدث تغما في الأذن وأقرا في النفس ولكن ما نعني، بالإيقاع؟ . الإيقاع "مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق" [1] .

وتطور ذلك ليصبح: "كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام" [2] كما تعد البنية الصوتية من أبـــرز البنيات التي يقوم عليها الشعر، حيث تسهم إسهاما فعالا في مقاربة الخطاب الأدبي وتصيد مواطن الجمـــال في ذلك؛ لأن العناصر الصوتية كثيرا ما تناط بدور مساعد لتشكيل الدلالة، فتآلف البنى الصوتية وانسجامها يضفي على النص انسجاما نغميا، فتجسد فيه الحالة الشعورية للشاعر، إذ نجده يختار بحرا دون الآخر، وهذا الاختيار ليس اختيار عشوائيا إنما لحاجة في نفس الشاعر، كذلك بالنسبة لاختيار الأصوات مع اعتبـــار أن اللغة في ذاتها عبارة عن مجموعة من الأصوات وأول شكل تنظم فيه الأصوات هو الوزن. [3]

1) مجدي وهبة، معجم المصطلحات والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 1،1974م، ص1200

2) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م، ص92.

3) سامية راجع، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، رسالة ماجيستير بإشراف فورار أمحمد بن لخضر، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006/2007م، ص.89

ماهية الإيقاع:

يعرفه جميل صليبا فيقول : «في اللغة إتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء» [1]

جاء في القاموس المحيط إلإيقاع ألحان الغناء هو أن يوقع الألحان ويميتها» [2]، أما في الإصطلاح فله معنيان أولهما عام و يتصل بالحركات عموما وثانيهما خاص وقد حدده صليبا من خلال بيان الفرق بينه وبين الوزن فقال: «والفرق بين الإيقاع مؤلف من أقسام متساوية الأزمنة، أما الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية واللينة في نظام ثابت ومكرر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنظرات مختلفة الكم والكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط والين في أجزائه» [3]، إلا أنه لا يزال محل نزاع في الرأي بين الباحثين القدامى والمحدثين [4] قد وظف تحت صور متعددة تشمل فن الموسيقى والغناء والرسم والنحت وأضرب الكلام من شعر وخطابة [5] وطال أيضا المناحي الفيزيولوجية كحركات الجسد، ودقات القلب، وغيرها مما لا يمكن حصره، وهو يشمل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار، والصبح والمساء، وتعاقب الفصول.[6]

واقترن هذا المصطلح بالطبيعة أيضا:" ولعل من ارتعاشته الوردة حين يهزها النسيم العليل جاء الرقص، ولعل من انتفاضة الجناحين حين يحركها الطائر السعيد جاءت الحركة، ولعل من خرخرة الجدول الرقراق بجوده الغيث المدرار، جاء الغناء، وكل الأصوات الرخيمة، وكل النغمات الجميلة الندية"[7]

ومن هنا وضع ابن سينا تعريفا للإيقاع : «أنه تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنظمة منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق»[8]، فهو يعتبر الإيقاع عنصرا مهما، إذ قال إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب، مقفاة و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر. أما صفي الدين البغدادي فيعرف الإيقاع بأنه : « مجموعة نقرات

---

1) جميل صليا – المعجم الفلسفي – ج 02- دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة – بيروت –1992 –مر185.

2) الفيروز آبادي – القاموس المحيط ط 01 –دار الكتب العلمية – بيروت – وو19- 127.

3) جميل صليبا – المعجم الفلسفي 185.

4) ينظر : محمود المسعدي – الإيقاع في الشعر العربي مطبعة كوتيب – تونس – 1996- 05 .

5) ينظر : مزاري شارف جمالية الإيقاع في القرآن قراية في البنية وفاعلية التلقي رسالة ماجستير – جامعة وهران –ص 16.

6) ينظر: عبد الملك مرتاض – الأدب الجزائري القديم –دراسة في الحنور –دار هومه- 2001 ص200

7) عبد الملك مرتاض – نظام الخطاب القرآن –سيمائي مركب تحليل لصورة الرحمن – دار هومة – الجزاتر ض .08

8) ابن سينا – جوامع علم الموسيقى- مجلد06- تحقيق زكريا يوسف- ط01- نشرة وزيرة التربية القاهرة-1956- ص 81.

يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم» [1]

وابن طباطبا العلوي وصف الإيقاع بالشعر الموزون(المتزن) قال : (للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم الصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع لفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يكتمل بها، وهي اعتدال للوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه) [2]، فالإيقاع في نظره مرتبط بالوزن أو بعبارة أخرى مرتبط بالشعر الموزون لأن الإيقاع هو الأساس في تحديد قيمة الشعر جيده من رديئه أي مقياس لوجود الشعر، فالوزن ليس مرادفا للإيقاع بل عنصر من عناصره وعليه يتجلى الفرق بينهما إن الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الإيقاع الشعري الذي يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل معناها عن مبناها[3]، فالإيقاع هو الأثر الذي يتركه الشعر في نفسية القارئ.

فيعني الإيقاع في الشعر تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، وفي هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس: «فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرة رابعة أقوى من الثلاثة الأولى وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية عدا كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نفرات...»[4]، فالشعر في نظره نواح عدة للجمال لكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتزداد بعضها بقدر معين وكل هذا يسمى بموسيقى الشعر[5].

والإيقاع بدوره خص بدراسة معمقة من قبل العلماء، كونه ترديدا للوحدات الصوتية المنطوقة وما تحققه من انسجام وتلاؤم، وتشير في الأسماع، فهو من خصائص الشعر، لكون أهميته البالغة في الشعر وهذا ما يميزه عن النثر، وتلك الموسيقى الشعرية التي تتبنى عليها القصيدة ليست حكرا على الوزن وحده، ولا وفقا على الروي والقافية والتكرار فحسب بل الإيقاع أوسع من ذلك بكثير، إذ تنفتح المولدات في مجاله

1) دليل اده الشيبوعي -لإيقاع في الشعر العربي- العدد 03 - 01- مجلة الفصول جماليات الإبداع و التغير التقائي-أفريل-1996

2) ابن طباطبا العلوي - عيار الشعر - تحقيق محمد زغلول سلام الإسكندرية- ص07.

3) ينظر: جابر عصفور مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب- ط02- دار التنوير-بيروت- 1983- ص285

4) إبراهيم أنيس- دلالة الألفاظ - الأخدوا مصرية - 1976-233

5) ينظر: إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر- ص 08 /09.

المفعم لتعمم الصوت والشكل واللون والحركة والمعاني في تماثلها واختلافها وتضادها وفي ما يوظفه الفنان من أدوات تعبيرية مختلفة ذات صبغة صوتية وتركية ودلالية[1]

والإيقاع في الكلام ينشأ عن التكرار المنظم للحركات، تكرارا يحدث في النقس ارتياحا والأذن أثرا وانسجاما، مما يحتاج هذا التكرار إلى حد من التماثل سواء أكان تماثل صوتي أو تركيبي [2]، إذ لا يمكن تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البني داخليا وخارجيا[3]، بالإضافة إلى التماثل والتكرار تجد أيضا الإيقاع يقوم على التساوي في العبارات وفي الأبنية التركيبية لما تشكله من حلاوة الجرس وعليه فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس نوعي حاضر والغائب لهذه اللغة علاقة تنائبة بالأجواء الشعرية، تستحضر الأجواء وهذه الأخيرة تبعتها بمعنى أن الإيقاع ليس التكرار الارتجالي للأصوات والموازن والقوافي وإنما إذا أسترسل في هذا الموضوع صارت لغة مستنفذة لا تحمل جديدا، ومن ثم تتحدد أنواع الإيقاع .

مما لا شك فيه أن اللغة في الشعر العربي لغة موسيقية، وهو ما جعل العديد من الدراسات اللغوية تعتمد في دراستها للنص الشعري على مستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية لاكتشاف خباياه وسنقف في تحليل البنية الصوتية في هذا الفصل عند مبحثين هما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية.

الأول: الموسيقى الخارجية.

الإيقاع الخارجي ويتمثل في الوزن والقافية، وهو إيقاع يخضع لتكرار وتعاقب في نظام ثابت إيقاعات الوزن التائبة تتكرار بانتظام من خلال تردد الوحدة الإيقاعية (التفعيلة)، وبذلك يأتي في أقسام متساوية، يقول عبد الملك مرتاض بأن الإيقاع الخارجي غالبا ما ينصرف إلى القافية في الشعر، وإلى السجع في الكتابات الأدبية التي تتكلف ذلك.[4]

1-1- وزن قصيدة:

الوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعراء الصورة التي يغيرها لا يكون الكلام شعراء ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب، وليعين الشاعر المبتدأ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه وبحور الشعر العربي متعددة ومتنوعة، وهي على شاكلتين، بحور صافية، وهي ذات تفعيلة تتكرر في شطري البيت، مثل الرمل والرجز، والكامل، وبحور مشكلة من تردد تفعيلتين مثل المديد والوسيط

1) ينظر التوازي- جمالية الحركة والسكون في الخطاب الشعر نعند نزار قباني - مطبعة مروار وأبنائه ص107

2) عبد السلام أحمد الراغب-الدراسة الأدبية – النظرية والتطبيق نصوص قرآنية الرفاعي ودار القلم العربي –سوريا – 2005- ص 80.

3) عبد الملك مرتاض – بنية الخطاب الشعري – ديوان المطبوعات الجامعة 1991- ص138

4) عبد الملك مرتاض الف- باء-تحليل المركب قصيدة اين لمحمد العيد – دار العرب – وهران 2004- ص245

والطويل، وتدخل على هذه البحور تغيرات تصيب الأوتاد والأسباب، وهذه التغيرات تطلق عليها "الزحافات والعلل"

والزحاف كما هو معروف هو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا فلا يدخل على أول جزء ولا ثالثه لا ساسه وأما العلة في تغيير تخص الأسباب أو الأوتاد أو كلاهما و يدخل على العروض والضرب لازم في غالب الأحيان.

كما أن الوزن يمثل ما تستدعي الألفاظ والتراكيب والصور والأخيلة مناسبة الغرض الشعري فإن الأوزان والقوافي كذلك، حتى يكون العمل مرتبطا ببعضه منسجما مع موضوعه العام والإبداع الشعري فعل مركب موح وجميل ومؤثر، وليس إعادة لصياغات موروثة أو نقلا لموضوع ما خال من كل قيمة جمالية) [1]. وهناك تلاحم بين البنيتين اللغوية والمعنوية للشعر، والقالب الشعري الذي تصاغ فيه، فالإيقاع الموسيقى يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب حيث الانتظام اللغوي وتألف الحروف، يتناسب والوزن الذي وقع اختيار الشاعر عليه لتمرير إرساليته أو تجربته. [2]

ولهذا تختلف قيمة المراثي فبعضها ينتهي أثرها العاطفي فلا تخلق المشاعر المتصاعدة والأفكار المتتالية والمراثي غالبا ما تدور على الأوزان الطويلة الإيقاع، ومنها الطويل والكامل والوافر والبسيط، وإذا كانت العرب تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم، فإن الوافر يغلب عليها والمنسرح يكاد ينحصر فيها.[3]

والبحور التي نظم الشاعر قصائده عليها هي:

1- البحر الطويل: وقد ركبه الشاعر في رثائه لجدته، ورثائه لأبي الهيجاء بن سيف الدولة، ورثائه ليماك التركي، ورثائه لمحمد بن إسحاق التنوخي (غاضت أنامله).

2- البحر الكامل: في رثائه لأبي شجاع في قصيدته(الحزن يقلق والتجمل يردع)، وفي رثائه لمحمد بن اسحاق التنوخي

3- البحر الوافر: وقد رثى من خلاله أم سيف الدولة.

---

1) ينظر قصيدة الرثاء جذور وأطوار، لحسين جمعة، ط1، دار النمير ودار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، 1998م، ص89

2) التقنية والمحاور في شعر الرثاء عند المتنبي، ص 239.

3) حسين جمعة قصيدة الرثاء جذور وأطوار دار معد والنمير ص89.

4- البحر البسيط: في رثائه لأخت سيف الدولة الكبرى، ورثائه لفاتك الأسدي في قصيدته (حتام نحن نساري النجم في الظلم)

5- البحر المنسرح: وقد رثى من خلاله تغلب أبا وائل ابن عم سيف الدولة.

6- البحر الخفيف: وذلك في رثائه الأخت سيف الدولة الصغرى.

7- البحر المتقارب: واستخدمه في رثاء فاتك الأسدي (يذكرني فاتكا حلمه).

8- البحر السريع من خلال رثائه لعمة عضد الدولة من خلال هذه البحور نجد أن الشاعر نظم أغلب قصائده على البحور الطويلة، وقد أشار/ الدكتور حسين جمعة إلى تألف الفطرة مع إيقاع النغم الطويل المبني على دائرة الطويل السداسي.

وهذا الإيقاع نشأ مع بداية الشعر وظل مرافقة للمراثى خاصة، وهو ما سمي بالنصب والنصب غناء الندب والنوح.

والملاحظ على قصائد المتنبي سيطرة الشاعر على مشاعره وأحاسيسه- غالبا رغم الظروف المختلفة التي أحاطت بالشاعر ولعل ميل الشاعر إلى هذه البحور الطويلة يدل على غلبة العقل على العاطفة، التي تجعل الشاعر يتأمل في هذه الحياة ويستخلص منها التجارب و العبر ولو أخذنا قصيدة الشاعر في رثاء الأخت الكبرى (خولة) والتي جاءت على البحر البسيط والبحر الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة. وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة. وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق، والمرسل التام عندا لانجليز.[1]

كذلك البحر البسيط يأتي عروضه وضربه صحيحين مع تنوع أعارضه واضربه.

وهذا البحر ينسجم مع ظروف القصيدته وهو مثال حي لعاطفة الشاعر التي غلب عليها الحزن والتوتر في رثائه لخولة الأخت الكبرى لسيف الدولة حيث ورده خبر موتها وهو في الكوفة حيران يترقب فاجتمعت عليه الأحزان، حزن العاشق المحب، وتذكره لأيامه الخوالي مع سيف الدولة، وحنقه على كافور، وحيرته في الوجهة التي سييممها. وهي ظروف مشابهة لظروف وفاة جدته (بعيد عنها) مما جعله يختار البحر البسيط. لكن نقص التفعيلتين تدلان على اضطراب عاطفة الشاعر على الرغم من تصنعه الثبات غيضا لحاسديه بالنسبة لجدته، وخوفا من افتضاح أمره فيما يتعلق بأخت سيف الدولة، ولهذا اختار في رثاء البحر الطويل والبحر البسيط لان هذين البحرين الرصينين عوضا عن النقص الحاصل بفعل عاطفة الشاعر وعدم اكتمال التفعيلات.

1) المرشد إلى فهم اشعر العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب، ج1.ط4. دار جامعة الخرطوم للنشر1991م، ص 443.

كما أن حزنه على فراق سيف الدولة بعد هروبه عن كافور رغم وصول كتاب سيف الدولة الـــذي يطلب المسير إليه وعودة ما كان بينهما من صداقة وود لكن نفس الشاعر وصدمته بصديقه رفضـــا ذلـــك وهذا ما أدى إلى عدم اكتمال عروض وضرب الأبيات مما أحدث تصدعا في البنية الموسيقية للقصيدة نتيجة لقصر نفس الشاعر وانفعالاته، يقول صاحب المرشد: ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحـــد النقيضـــين: العنف واللين.

<u>واليك تقطيع لي بعض الأبيات القصيدة:</u>

1- ياأخت خير أخ يابنت خير أب   كناية بهما عن أشرف النسب

|||0آ |0| 0|0|| |0| |0| 0| 0||| || 0| 0| 0||| 0|| 0||

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

3- لايملك الطرب المحزون منطقه   ودمعه وهما في قبضة الطرب

0||0 آ 0 | 0| 0||| 0|| 0| 0| 0 ||| 0|| 0| 0| 0||| 0|| 0||

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

36 - حللتم من ملوك الأرض كلهم   محل سمر القنا من سائر القصب

0 ||| 0|| 0|0| 0|| 0| || 0|| 0 ||| 0|| 0| 0| 0||| 0|| 0||

متفعل فاعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

37- فلاتنلك الليالي إن أيديها   إذا ضربن كسرن التبع بالغرب

0||| 0|| 0| 0| 0|| 0| 0|| 0|| 0||| 0| 0| 0| 0||| 0|| 0||

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وانطلاقا من التقطيع العروضي للأبيات، يظهر في قصيدة رثاء لأخت الكبرى لسيف الدولة (خولة). أن المتنبي اختار البسيط ميلا لارتباطه بالحالة النفسية و تجربته الشعرية وهذا ما زاد قوة وجمالا، لأن الوزن له علاقة بالمعاني وما يختلج في نفس الشاعر وبذلك يكتمل العمل الشعري.

ويعتبر البحر البسيط أحد بحور الشعر العربي، وقد أُطلق عليه هذا الاسم لأنه ابسط من البحر الطويل، كما أن وسطه جاء فعلن وآخره أيضاً فعلن، كما يُقال أيضاً أنه سمي بالبسيط لانبساط أســـبابه، أي أنهـــا متوالية في مستهلّ تفعيلاته السباعية، وقيل أيضاً لانبساط حركاته العَروضية وضربه، حيث تتـــوالى فيهمـــا ثلاث حركات عند قبضهما، وللبحر البسيط كما لبحور الشعر الأخرى، وزنُ خـــاص فيـــه وتفعـــيلات ومفتاح.

– البحر البسيط، ووزنه التام: مُسْتَفْعِلُن فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن فاعِلُنْ ** مُسْتَفْعِلُن فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن فاعِلُنْ

– ضابط بحر البسيط : إِنَّ الْبَسِيْط لَدَيهِ يُبْسَطُ الأَملُ : مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ ويُشابه البحر الطويل بأنه يخرج من دائرة المختلف، وذلك لاختلاف أنواع المفاعيل في البحر الواحد.

1-2- القافية:

لقد تعددت تعريفات القافية فقد عرفها الخليل بقوله: " القافية الحرف الذي يلزمه الشاعر في كل بيت حتى يفرغ من شعره... و إنما سمي الحرف قافية لأنه يقفو ما تقدمه من حروف"(1)

وهي أيضا : "أخر حرف ساكن في البيت الشعري إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن ، وهذا هو تحديد الخليل ابن أحمد القافية، وهو الذي يأخذ به الدارسون جميعا"(2)

ومن هاذين التعريفين يمكن أن نستنتج رمز القافية هو كالأتي: /0///0

ومن هذا الرمز والملاحظ في قصيدة المثنبي يرى بأن القافية في الحرف الأخير من القصيدة هو:

كقوله في هذه النماذج من القصيدة مقطع عروضيا :

1) الكافي في العروض والقوافي، ص7.

2) علم العروض، ص7.

الكتابة العروضية/التفعيلات		الزحافات	العلل	القافية
و أكرم نناس لا مستثنين أحدن	من لكرام سوى آبائك ننجي	الخبن		ننجي
//0//0/ /0/ / /0 //0//0/0/ /// //0 //0 / ///0 / /0/0///0 ///	0/// 0///0/0/ / 0/// / 0// 0// 0//	مستفعل		0///0/
متفعلن/ فعلن/ مستفعلن / فعلن	متفعلن / فعلن /مستفعلن/ فعلن	فعلن		
كان قسمك كشخصين دهرهما	وعاش دررهملمفددي بذذهبي	الخبن		بذذهب
/0//0/ ///0 /0//0/0// ///	0/// 0// 0/0// /0//// 0//0// 0///	مستفعل	القطع مستفعل	0///0/
متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن	متفعلن/ فعلن/ مستفعلن /فعلن	فعلن		
وعاد في طلب لمتروك تاركهو	إننا لنغفل ولأيام فططلبي	الخبن		فططلبي
//0//0/ ///0/ /0/0// ////0	0/// /0//0/0// 0/// 0///0/0/	مستفعل		0///0/
متفعل/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن	متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن	فعلن		
جزاك ربيك بلأحزان مغفرنن	فحزن كلل أخي حزنن أخلغضبي	الخبن		خلغضبي
//0//0/ ///0/ /0//0/0/ ///	0/// /0//0/0/ /0/// /0//0//	مستفعل		0///0/
متفعلن/ فعلن / مستفعلن/ فعلن	متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن	فعلن		
وأنتم نفرن تسخو نفوسكمو	.بما يهين ولا يسخون بسسلبي	الخبن		بسسلبي
//0//0/ /0/// /0//0/0/ ///	0/// /0//0/0// 0//// 0//0//	مستفعل		0///0/
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فغلن مستفعلن فعلن	فعلن		
خللتم من لأرض كللهم	محلل سمر لقنا من سائر لقسبي	الخبن والقطع		رلقصبي
//0//0/ /0//0/0/ /0//0/ //0/0/0/0/0/0 ////	0// /0//0/0/ /0//0/ /0//0//	متفعل	الحذف فعل	0///0/
متفعلن/ فعلن/ مستفعلن / فعلن	متفعلن / فعلن/ مستفعلن/ فعلن			
فلا تنلك لليالي إنن أيديها	اذا ضربن كسرن ننبع بلغربي	الخبن		بلغربي
//0//0/ 0///0/ /0/0//0/ //0	0/// /0//0/0/ /0/// /0//0//	مستفعل		0///0/
متفعلن/ فعلن / مستفعلن / فعلن	متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن	فعلن		
و لا يعنن عدوون أنت قاهرهو	فإننهنن يصدن صصقر بلخربي	الخبن		بلخربي
//0//0/ ///0/ /0/0/ /0//0/ /0///	0/// /0//0/0// 0////0//0//	مستفعل		0///0/
متفعلن/ فعلن / مستفعلن /فعلن	متفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن	فعلن		
وإن سررن بمحبوبن فجعنهن يهي	وقد أتينك فلحاين بلعجبي	الخبن		بلعجبي
//0//0/ ///0/ /0/0/ //0/ 0///	0/// /0//0/ /0//// 0//0//	مستفعل		0//0/
متفعلن/ فعلن / مستفعلن/ فعلن	متفعلن / فعلن /مستفعلن/ فعلن	فعلن		

1-3- الروي:

يعرف الروي بأنه: "الصوت الذي يستلزم التكرار في نهاية وحدة المبنى (البيت).

وإليه تنسب القصيدة فيقال عينيه أبي ذؤيب، لامية المهلهل".(1)

ففي قصيدة رثاء الشاعر المتنبي لأخت سيف الدولة الكبرى "خولة "، كان رويها الهمزة (ب)، والباء الحروف انفجاري شديد، مرقق، وحنجري، كما أنه يعطي القصيدة القوة و هو حرف شفوي مجهور متوسط يدل على المعاني السامية، ولكنه في هذه القصيدة أتي صوت روي فالمتنبي في هذه القصيدة رثى الأخت الكبرى لسيف الدولة، فحزن عليها حزنا شديدا وعزاه فيها في هذه القصيدة استهلها بخطاب خولة.

ولو امعنا النظر في شاعرنا في هذه المرثية لوجدنا ان مطلعها يتميز بهندساتها اللافتة وبشكل خاص في بنيتها الصوتية اذا نجده يهتم بالتمهيد للقافية بحيث لا ثاتي غريبة عما من قبلها من السياق فهو يورد حرق الروي مرة أو مرتين أو اكثر قبل الروي ففي هذه القصيدة نجد ذلك فنلاحظ أن الشاعر مهد للروي في الصدر والعجز في كلمتي (بنت) و(بهما). انظر إلى تكرار حرف الباء الذي تكرار اربع مرات ليكون روايا لها .

ثانياً: الإيقاع الداخلي.

لا علاقة له بعلمي العروض والقافية بل هو متعلق بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وكلمات ومقاطع يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشكال متعددة اعتمادا على موهبته وخبرته و مهارته وحتى ذوقه الموسيقي واللغوي، وعليه يعرف عبد الجبار داود البصري الإيقاع الداخلي بأنه: «الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية جراء تكرار الحروف والجناس والطباق والمقابلة، التضاد، السجع».

لقد استعصى على النقاد وضع تعريف دقيق للإيقاع أو الموسيقى، فهو يرتبط بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، كسقوط حبات المطر يترك إيقاعا معينا، ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضا، فالصوت والحركة إذ تناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع.

والمقصود بالإيقاع الوحدة النغمية التي تكررت على نحو محدد في الكلام، أو في بيت الشعر؛ أي التوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة. (2)

1) عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، دار صنعاء للنشر، عمان، ط1، 1998م، ص359.

2) ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ص171.

ونعني بالموسيقى الداخلية «ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة وملزومة تحكمه، إنما يبتدعه الشاعر ويتخيره، ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي والقافية».

علمنا أن للصوت أهمية كبيرة في دراسة الموسيقى الداخلية لأي قصيدة لأن تكراره يزيد النص جمالا ويكسبه نغما وموسيقى خاصة، يلفت بها انتباه المتلقي ويبعث في نفسه فضولا لمعرفة أسباب هذه الجمالية، ولقد لاحظ علماء اللغة «أن العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه،كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، مما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وبراعتهم في ترتيبها وتنسيقها،والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس وواقع الألفاظ في الأسماع، بحيث يصبح البيت الشعري أو الجملة من الكلام، أشبه بفاصلة موسيقية، متعددة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى» [1].فيها دليل المهارة والقدرة الفنية لقد حاول الشاعر (المتنبي) أن يوظف الأصوات في سياقات مختلفة تساعده على توصيل مشاعره وأحاسيسه فالصوت المفرد لا يحمل معنى في حدّ ذاته بل يكتسب من السياق الذي يوظف فيه، فالمتأمل في قصيدة (مرثية الأخت الكبرى لسيف الدولة) يدرك تماما محاولة الشاعر انتقاء الأصوات والتأليف بينها لتجعل المتلقي يعيش حالته الحزينة المليئة بالأوجاع، فيتأثر بها.

«لذا كان مما تعتمد عليه اللغة الشعرية في التعبير عما بها من شحنات عاطفية ونفسية طبيعة البنية الصوتية التي يتكون منها نسيجها اللغوي،فالأصوات التي يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية،وهذا ما يدركه الشعراء قبل غيرهم، لذا يعوِّلون على الخصائص الإيحائية لأصوات الكلمات ولاسيّما المدود في حمل المشاعر الممتدّة والأحاسيس العميقة، بل ربما كان التعبير عن المخزون العاطفي والنفسي للقصيدة ببنيتها الصوتية أبلغ تأثيرا في» [2] المتلقي، وأعمق تعبيرا عن الحالة التأثرية للمنشئ وإذا علمنا أن لكل صوت سمات خاصة به تميزه من جهر وهمس وتفخيم وترقيق واحتكاك وانفجار... وقد يشترك في بعضها مع غيره من الأصوات، وهذه السمات تعتبر نقطة الانطلاق للدراسة الصوتية في القصيدة وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى الشعري، «فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث

1) ينظر: المراجع نفسه، ص 173.

2) محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013، ص 174

الموسيقي وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها الغمة المميزة لكل صوت من الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية»[1].

1-1- لتكرار ووظيفته الشعرية:

التكرار هو إلحاح على جهة هامَّة من العبارة، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قَيِّمة، تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس النصّ، ويحلِّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشاعر. ويذهب الدكتور محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى: ((أنَّ تكرارَ الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدِّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه (شرط كمال) أو "محسِّنٌ" أو "لعبٌ لغويّ)).(2)

ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار وأهميته قائلاً: "ومع ذلك فإنَّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"(3).

إنَّ للتكرار – عند المتنبي– دوراً كبيراً في عكس تجربته الانفعالية، التي شكَّلها، ومن هنا: "فلا يجوز أن يُنْظَرَ إلى التكرار على أنَّه تكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنصِّ الشعريّ، بل ينبغي أن يُنْظَر إليه على أنَّه وثيقُ الصلة بالمعنى العام"(4). فالتكرار عنصر فعَّال في تكوين قصيدة ، فهو عندما يركِّز اهتمامه على اسم معين، يجعله النقطة "المركزية"، التي تتمحور حولها القصيدة.: كلّها وللتكرار في شعر المتنبي تجليّات مختلفة منها: (قصيدة رثاء الأخت الكبرى لسيف الدولة).

المحسنات الصوتية التي نراها عند الشاعر في الطباق والجناس والتكرار. وقسم يتجاوز الإيقاع فيه هذه المظاهر إلى أن يكون سرا يصل مابين عالم الداخل وبين الكلمة، ويعتمد فيه الشاعر على الطاقة الإيحائية التي تفجرها الكلمة استجابة للإيقاع النفسي الذي صدرت عنه القصيدة والشاعر يربط بين أجزاء قصيدته ربطا دقيقا بحيث تنسجم المفردات مكونة إيقاعا وجرسا موسيقيا أخاذا للكلمات والحروف. ولو أمعنا النظر وأرخينا السمع في قوله:

9- كأنّ فَعْلَةَ لم تَمْلأ مَوَاكِبُهَا .. دِيَارَ بَكْرٍ وَلم تَخْلَعْ ولم تَهَبِ

---

1) محمد مروان سعيد عبد الرحمان: دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006، ص 08.

2) مفتاح، محمد، 1992، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، ص 39.

3) المصدر نفسه، ص 39.

4) ربابعة، موسى، 1988، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13 تموز، ص15.

لوجدنا اللام هنا تكرر ست مرات ، والكاف ثلاث مرات، والميم خمسة مرات، وهـــذا التكـــرار لم يكسر الموسيقى الداخلية، بل يزيدها تنغيما وجرسا موسيقيا. وكما ترى وتنطق فإنها لا تخلق صـــعوبة في النطق نظرا لتباعد مخارج حروفها من جهة وتوزيعها المحكم داخل البيت من جهة أخرى.

هذه السلاسة والسهولة في نطق المفردات وتناغمها جعلت الشاعر يكثر من امتداد الصوت ويعبر عـــن الأسى والحزن المسيطر على نفسيته.

فهذه الأبيات تعطي تكثيفا قويا لحرف المد مما جعل الشاعر يبلغ صوته الحزين مداه مكونا صدى لهذه الآهات غير المتناهية ونجد هذه المقاطع في (لا – ما — هـــ – نا– دنيا) هذا ما يتعلق بتكرار الحروف ودقة اختيارها.

أما التكرار اللفظي فقد جاء على صيغ متعددة منها:

صيغ فعلية استخدمها الشاعر بتكرار الأفعال: في مثل قوله:

19- وإنْ تكنْ خُلقتْ أُنثى لقد خُلِقتْ ... كَرِيمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسبِ

20- وَإنْ تكنْ تَغلِبُ الغَلباءُ عُنصرُهَا ... فإنّ في الخَمرِ معنًى لَيسَ في العِنَبِ

23- فَمَا تَقَلّدَ باليَاقُوتِ مُشْبِهُهَا ... وَلا تَقَلّدَ بالهِنْدِيّةِ القُضُبِ

والتكرار هنا إما لتأكيد حزنه على خولة كما في البيت الأول عندما كرر الفعلين (تكن، خلقت)، وإما للدعاء والتحسر كما في الفعل (خلقت) وإما للتوكيد والفخر كما وفي البيت الأخيرة (23) يكرر الشاعر عن طريق النفي (ما تقلد) وفي ذلك زيادة في الأسى والدهشة والنفي والمبالغة التي يريد الشـــاعر إيصـــالها للمستمع عن طريق الصوت الذي لا يبلغ مداه إلا في تكرار النفي وزيادة الأسي.

هذا التكرار أحدث إيقاعا متناغما وربطا داخل البيت الواحد عن طريق الاستفهام للتحسر علـــى مـــوت خولة، وعن طريق العطف في قوله :

21- فليت طالعة الشمسين غائبة وليت غائبة الشمسين لم تغب

22- وليت عين التي آب النهار بها فداء عين التي زالت و لم تؤب

فقد تناول وحدات التركيب مع المخالفة بينها في الوضع الإسنادي بالإثبات والنفـــي: (غائبـــة – لم تغب– آب – لم تؤب) أو بتبادل الموضوع والمحمول: (ليت طالعة الشمسين غانية، وليت غائبة الشمسين لم تغب).

والمخالفة هنا تسهم في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات، التتابع وصدع التتابع، الوحدة والتنوع. وما التكرار إلا ضرب من هـــذا

المزيج مع اختلاف المقادير والاحجام.

2- تكراره الأسماء يأتي بالاسم المفرد ويأتي بجمعه على طريقة (أفعل) التفضيل

كما في قوله:

11- أرى العراق طويل الليل مذ نعيت فكيف ليل فتى الفتيان في حلب؟

ففي هذه البيت يكرر الشاعر عن طريق أسلوب التفضيل. واللافت هنا أنه لم يحدد مفضلا عليه بعينه بل حدد الصفة الجمعية (فتى الفتيان) وليس ذلك إلا لتسامي ممدوحه وانعدام نده. والشاعر أراد أن يلفت الانتباه بهذا التركيب.

3- التوكيد: يتميز شعر المتنبي بالتوكيد مثل التوكيد اللفظي:

في قوله:

41- حَلَلْتُمُ من مُلُوكِ الأرْضِ كلّهِمِ ... مَحَلَّ سُمرِ القَنَا من سائِرِ القَصَبِ

فالتوكيد الفظي يحدث محافظة على موسيقى البيت وايفاعه وعدم خروجه عن المفردات التي تكون منظومة متناغمة هو ما جعل الشاعر يغب التوكيد على الأخر.

4-التكرار الشرطي والاستفهامي:

تنهض أساليب الشرط في شعر المتنبي بوظائف لا تقل في قيمتها عما عداها من الظواهر الأسلوبية، وبغض النظر عن تنوع الأدوات التي تتصدر تلك الأساليب طبقا لتنوع الدلالة من جهة، واختلاف مقتضيات الإيقاع من جهة أخرى فإن هذه الأساليب في جملتها تهيء للبنية الشعرية ميزتين جوهريتين:

الأولى:(1) انسجام النسق وتعاقب صوره بحكم ما في معمار هذه الأساليب من تكرار والأخرى: توتر هذا النسق باعتبار ما يتشكل بهذا المعمار من مادة، وما يؤديه في العمل الشعري من وظيفة. فعند قراءتنا لهذه الأبيات الشرطية:

19- فإن تكن خلقت أنثى فقد خُلقت .. كريمة غير أنثى العقل والحسب.

20- وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها .. فإن في الخمر معنى ليس في العنب.

39- وَإنْ سَرَرْنَ بمَحْبُوبٍ فجَعْنَ بهِ .. وَقَد أتَيْنَكَ في الحَالَينِ بالعَجَبِ.

يستوقفنا تعاقب أساليب الشرط على نحو لا يكاد يتغير (إن أو إذا + فعل الشرط + ضمير الفاعل المستتر (هي، هو)، لكننا عند القراءة الثانية تلمس عددا من التحولات حيث يأتي الجواب عن أفعال هذه الشروط بالإثبات ويشتمل كل من شطري البيت على فعل وجواب للشرط بالإضافة إلى ربط أدوات الشرط بحروف العطف مع أن هذه الأدوات تمثل ربطا للأبيات بذاتها لما تمثله من تكرار.

أ) تكرار الأصوات:

فرق علماء اللغة بين طائفتي من الأصوات: الصوائت والصوامت، وقد اعتمدت في ذلك لي خصائص معينة مثل: مخارج الأصوات إلى جانب اهتزاز الأوتار الصوائية، فجمعوا الصوامت في حروف الهجاء الصحيحة، ففرقوا بينهما بصفات الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار.

شكل تكرار الحرف في القصيدة ظاهرة بارزة "ويتمثل في تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"(1)، ولا يشكل الحرف بذاته أي قيمة دلالية أو إيقاعية إلا إذا انتظم في بناء لغوي ودخل تحت إطار مفردة وتكرر ضمها وعلى نطاق المفردات في النص المنجز يكسب قيما دلالية وإيقاعية (2) وحي بتحربة الشاعر الشعرية بما يتوافق مع حالته النفسية، وعلى هذا الأساسي ارتأينا الوقوف على هذه الظاهرة الصوتية التي تجلت في قصيدة الشاعر بفعل تكرار بعض الأصوات كتكرار.

ب) الأصوات المهجورة:

وهي الأصوات التي تهتز مع نطقها الأوتار الصوتية؛ نتيجة اقترابها من بعضها فيقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض أثناء مرور الهواء وأثناء النطق فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء، ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات منتظمة لهذه الأوتار. وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر، ويسمى الصوت اللغوي المنطوق، فالصوت المجهور إذن هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به والأصوات الصامتة المجهورة في اللغة هي: (والعين، والغين، والجيم، والراء، والزاي، والنون، واللام، الباء والدال، والذال، والواو، والياء، والضاد، والظاء، والميم) ، أي خمسة عشر صوتا (15).

1) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

2) ينظر: محمد كلاب: بنية التكرار في شعر آدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج 23، ع1، 2015، ص73.

3) ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية منشورات اتحاد كتاب العرب، و(د.ب)، (دط) 1998م، ص 139

والجدول الأتي يبين تواتر الأصوات المهجورة ضمن قصيدة رثاء الأخت الكبرى لسيف الدولة (خولة):

الأصوات المهجورة	عدد تكرار حرف في القصيدة
ب	117
ج	19
د	47
ذ	4
ر	83
ز	11
ض	9
ظ	1
ع	74
غ	19
ل	197
م	110
ن	110
ي	96
و	90
المجموع	**950 مرة**

من خلال هذا الجدول تواتر الأصوات المهجورة لقصيدة " رثاء الأخت الكبرى لسيف الدولة " للشاعر أبي الطيب المتنبي 950 مرة وقد كانت الحروف المهيمنة هي : اللام و الميم و النون وكانت حصة الأسد لصوت (اللام)، وللام مكانة خاصة في اللغة العربية، فهو والألف من علامات التعريف فاللام صامت منحرف؛ لأن اللسان ينحرف عند النطق به.

فصوت (اللام) غاري مجهور وظف في سياقات كثيرة دلت على الألم والتوجع والمدح والغضب في نحو قوله: الويل، الحرب...

(الميم) هو حرف شفوي مجهور متوسط يدل على المعاني السامية وقد وظف في سياقات كثيرة دلت على الفخر والحسرة نحو قوله : موت، مواكبها ، مضت....

فصوت (النون) هو من الأصوات الأنفية المجهورة، يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم والأسى لذلك يدعي بالصوت النواح ، وهو أيضا يوحي بموسيقى حزينة و بمسحة أنين (1)"، حرف النون المتمثل في قول الشاعر:

12- يَظُنّ أنّ فُؤادي غَيرُ مُلْتَهِبٍ .. وَأنّ دَمْعَ جُفُوني غَيرُ مُنسكِبِ

37- فَلا تَنَلْكَ اللّيالي، إنّ أيْدِيَهَا .. إذا ضَرَبنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

38- وَلا يُعِنّ عَدُوّاً أنْتَ قاهِرُهُ .. فإنّهُنّ يَصِدْنَ الصّقرَ بالخَرَبِ

39- وَإنْ سَرَرْنَ بمَحْبُوبٍ فجَعْنَ بهِ .. وَقَد أتَيْنَكَ في الحَالَينِ بالعَجَبِ

نلاحظ أن حرف النون هيمن على جسد القصيدة حيث تكرر (110) مرة واعتبر المتنبي هذا الصوت مجمهور متوسط الشدة يوحي بالتعبير عن الألم والخشوع (2) و«برتبط عادة بالنواح والبكاء"(1)؟ وصوت (الواو) هو غاري مجهور يرتبط في هذه القصيدة بالتوجع والتحذير نحو قوله: الوبل ..بمحبوب...

نستنتج من خلال الجداول السابقة التي رصدت لنا الحروف المجهورة هو أنها جاءت بنسب متفاوتة وعالية، وكل قصيدة من قصائد الشاعر جاءت حافلة بكم هائل من هذه الأصوات رغم التفاوت الملحوظ من قصيدة إلى أخرى، وهذا أمر طبيعي، لأن الشاعر في حالة حزن وانفعال داخلي، فجاءت قصيدته كأنها شظايا من حمم بركانية، لذا نجد الشاعر كتب بصوت جهور ليعبر عن إحساسه.

ج) الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس عند علماء الأصوات هو: حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس (3)، فإذا انفرج الوتران الصوتيان على نحو لا يتيح مجالا لأي توتر، فإن الصوت يوصف بأنه مهموس. (4)

ويعرفه إبراهيم أنيس بقوله هو الصوت" الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنينا حين النطق بها.(5)

1) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط1، 1998، ص 42.

2) أماني سليمان داوود: الأسلوبية، ص 86

3) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط1، 1998، ص 42.

4) محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص 51.

5) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 20.

6) تمام حسان: اللغة معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1993، ص62

وهو أيضا" صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع لـــه جهرا).

والأصوات المهموسة هي: ح، ث، ه، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ط، ق. وهناك وحدة صوتية واحدة لا هي مجهورة ولا هي مهموسة وهي همزة القطع وفي ما يلي سنوضح تواتر هذه الأصوات في رثاء خولة للمتنبي في الجداول الآتية:

الأصوات المهموسة	عدد تكرار حرف في القصيدة
ح	5
ث	8
هـــ	61
خ	22
ص	16
ف	60
س	45
ك	49
ت	112
ط	12
ق	46
ش	12
ح	5
المجموع	**299**

أما صوت (لهاء) في هذا القصيدة يدل على الاهتزاز والاضطراب، فالشاعر في حالة تشوىش نفسي وغربة نفسية وروحية ناتجة عن إحساسه بالحزن وبالضياع في زخم الحياة ومتناقضاتها وخطاياهـــا وعـــن مبتغاه، وهدفه تعبير عما يكمن في النفس من حزن وألم، فصوت (الهاء) ليس مجرد صوت، وإنما هو دلالة قوية على حالة عواطف الشاعر المتأججة الحافلة بالهزات والانفعالات حين يصور مشاعر نفاذ الصبر واليأس

والانهيار الذي ينبع من صميم العواطف المجروحة، ونجد ذلك في: دمعه، أخاها... أما صوت (السين) فهو صوت لثوي مهموس احتكاكي صفيري، والصفير صوت زائد يخرج من الشفتين وسمي بذالك لأنك تسمع له صوتا يشبه صوت الجراد، ونجده في: سماك، راس، وجاء هنا للتنفيس على ما يجول في نفس الشاعر من تحسر وأسي. وصوت (الحاء) صوت حلقي رخوي مهموس له دلالة التفاؤل في نحو قوله: الحرب، حرمة.

واذا ما نظرنا إلى الأصوات في القصيدة من خلال الجدولين السابقين يتبين لنا أن عدد الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة حيث تواترت المجهورة (950) مرة مقابل (299) صوت مهموس.

والجهر سمة صوتية توحي بالقوة والرفض والتحدي وهو يدل على ارتفاع الصوت، فجاءت الأصوات المجهورة تعبر عن رفض الواقع والكشف عن حقيقة يرفضها الشاعر، وقد خدمت هذه الأصوات غرض الشاعر في هذه القصيدة، والهمس يدل على انخفاض الصوت وهدوئه وموضوع القصيدة لا يدل على الهدوء وهذا ما يبرر كثرة الأصوات المجهورة.

د) الأصوات الاحتكاكية:

وهي أصوات تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا(1) وتسمى الأصوات الرخوية وتحمل صفة الفيرية وعددها ثلاثة عشر (13) صوت وهي: (ف- ث – ط- س- خ-ع- ح-غ- ه).

والجدول الأتي يبين تواتر الأصوات الاحتكاكية ضمن قصيدة رثاء الأخت الكبرى لسيف الدولة (خولة):

الأصوات الاحتكاكية	عدد تكرار حرف في القصيدة
ه	61
ح	5
خ	22
ش	12
ص	16
ض	9
ز	11
س	45

1) ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص297.

ف	60
المجموع	**246**

من خلال دراستنا للجدول نجد إن تواتر الأصوات الاحتكاكية هو واكثر الأصوات هو صوت: (ه)، (س). (ه) صوت حلقي رخوي مهموس احتكاكي له دلالة الحسرة والألم نجد: اخاها. السنها..

هـــ) الأصوات الانفجارية أو الشديدة:

عادة ما يصطلح عليها ب" : الوقفات الانفجارية"، و تتكون" بأن بحبس مجرى الهواء الخـــارج مـــن الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، و ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا1، فباعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها بالوقفات ولكن باعتبار الانفجار يمكن تسميتها بالأصوات الانفجارية ويسميها أيضا عبد القادر عبد الجليل بالشديد أو الآنية ويتم إنتاجها على مراحل ثلاث:1- الانحباس، 2- الزوال، 3-الانفجار.

عددها ثمانية أصوات وهي: (ط، ب، ق، ك، د، ج، ت، ص، ء) 2، **وتجمع في قولنا: "أطق ضـــد بكت"** الهمزة لا هي بالمجهور ولا بالمهموس، وفي ما يلي نقوم بعرض جميع الأصوات الانفجارية التي عجت بها قصيدة المتنبي:

الأصوات الانفجارية	عدد تكرار حرف في القصيدة
ك	**49**
ث	**8**
ب	**117**
د	**47**
ط	**12**
ض	**9**
ق	**46**
ج	**19**
المجموع	**207**

نلاحظ من خلال الجدول أن الأصوات الأكثر تكرار هي: صوت (الباء): صوت انفجاري ونجده في الكلمات التالية: بنت، النسب...

في حين نجد صوت (الكاف) يوحي بذلك الضعف الداخلي الذي يولد الانفجار، وهذا ما حدث للشاعر الذي وظف حرف (الكاف) كمتنفس عن الكبت الذي يعيشه وهذه الحالة النفسية واضحة في: قدرك، سماك، أسكت...

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر استعمل الأصوات الانفجارية معبرا عن نفسه المغمورة بالحزن والأسى.

و) الأصوات المنحرفة:

اللام وعند نطقها يخرج الهواء من حافتي اللسان منحرفا في حين أن طرفه ملتصق بالتطع (1)، وقد تكرار في القصيدة بعدد 197مرة. وهو صوت منفتح بين الشدة والرخاوة وقد دل في هده القصيدة على الألم والتوجع ونجد ذلك في قوله: النسب، للعرب، لجب، الجزيرة...

ي) أصوات اللين:

صفة صوتين (الواو ، الياء) لأنهما أوسع الصوامت مخرجا وأقربهما إلى المصوتات أي الحركات في مخرجها ليونة أي لا حبس ولا ضغط وهذا هو حال المصوت لذاك سماهما اليونان بأشباه المصوتات أو أشباه الصوامت وتسمي في العرب ية بحروف العللة مع (الألف) لكثرة تقلبها وتغير أحوالها في النطق. (2)

من خلال القصيدة نلاحظ ان تكرار أصوات المد (الف، الواو، الياء) هي أصوات مجهورة وقد تواترت مرة فنجد الياء تكرر في الكلمات التالية : كناية، يصفك، يملك ، افنيت....

وكذلك نرى صوت الواو قد تكرر في ما يلي: موبنة، المخزون، الافواه ، الويل ....

أما صوت الألف تكرار في القصيدة اذ يبدو أنه الصوت الأقدر على التعبير عن مشاعر الألم و التحسر ونجده في: أخت، الأفواه، أشرف، أجل...

م) الأصوات المفخمة:

هي (ق، ظ ط ض ص،خ،ع) والتفخيم ظاهرة صوتية تحدث كلما استعلى اللسان نحو مؤخر الفم فيتشكل تجويف الحلق والفم تشكيلة خاصة تقوي الاهتزازات المفخمة فيصير جرس الصوت غليظا وثقيلا

1) خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، ص71.

2) مرجع نفسه ص.58 .59.

أي مفخما وقد تسمى أيضا المستعلية أو المطبقة لأن اللسان يستعلي فيها يكاد ينطبق على الحنك الأعلى1 وقد توزعت الأصوات المفخمة في القصيدة غلى النحو التالي:

الأصوات الانفجارية	عدد تكرار حرف في القصيدة
ق	46
ظ	1
ط	12
ض	9
ص	16
خ	22
ع	74
المجموع	**134**

نجد من خلال الجدول تواتر الأصوات (134) مرات وأكثر الأصوات المتواترة (ع) هو صوت لهوي شديد مهموس منفتح ذو دلالة على الاستمرار والعتاب مثل: العرب، دمعه، يدع...

ويظهر لنا أن الشاعر اعتمد على أصوات الحروف ليشكل صورة سمعية تلاءم القصيدة وجعل منها أداة توصيلية للدقة الشعورية من صوت وحركة وان هناك علاقة بين التكرار الصوتي وبين صوت الشاعر الداخلي وهي من وسائل الشاعر في إبداعه الفني .

2- تكرار الكلمة:

يعتبر تكرار الكلمة من أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة ،«وهو أكثر ورودا في الشعر العربي قديمه وحديثه إذ يمنح القصيدة امتدادا وتناميا في شكل ملحمي و انفعالي متصاعد ناتج عن تكرار العنصر الواحد(1).

الكلمة المكررة تمثل « المركز الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر ويعود إليه خالقا في كل وترفع مرة علاقة لغوية جديدة تغني المعنى من قيمة النصوص، فتمنح اللفظ دلالات وإيحاءات جديدة تعكس إلحاح الشاعر عن فكرة معينة) (2).

1) فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط 1، 2004، ص6

2) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، ص211

(وهو بهذا يستهوي القارئ في البحث عن الدلالات والجماليات التي تمنح النص تماسكه وانسـجامه. ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعـول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة) (1). فتكرار الكلمة هو تكرار أصوات بعينها من شأنها أن تولد إيقاعا داخليا في القصيدة وتقوي المعاني الصوتية ومن أمثلة التكرار في القصيدة نجد:

جدول تكرار الكلمة في القصيدة

رقم البيت	الكلمة عدد تكرارها (مرتين لكل واحدة)
1	خير
3	الطرب
11	الليل
13	حرمة
14	مضت
17	قلوب
18	راى
19	خقلت
21	الشمسين /غائبة
22	عين
23	تقلد
33	الوقت
34	حزن
41	أرب
42	الشجب
43	قيل /المرء

1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 264

إن تكرار هذه الكلمات في القصيدة هي بمثابة ترجمة لأحاسيس الشاعرة وحالتها النفسية.

فكلمة (الحزن) تكررت مرتين بالإضافة إلى كلمة (الليل) مرتين وهي تدور في فلكها، وورود عـــدة ألفاظ أخرى ك (الدمع، الوجع وقلوب...) هو دليل شدّة الحزن والأسى في نفس الشاعر.

كقوله:

11- أرَى العرَاقَ طوِيلَ اللّيْلِ مُذ نُعِيَتْ .. فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ

الفصل الثاني

المستوي التركيبي:

مفهومه: من الضروري دراسة التركيب في تحليل النصوص، لما له من أهمية في حيثيات دراسة جملة التي تجسد إحدى عربات قاطرة النص الأدبي، كما أثر ذلك الدكتور أحمد شامية بقوله: "إذا بها يتم التواصل والتفاهم ليس هناك خطاب بدون جملة"[1].

-1- أقسام الجملة: الجملة عند النحاة هي تركيب إسنادي يتكون من ركنين أساسيين هما: المسند والمسند إليه وهما موجودان في جمل الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر كما أنه قسموها إلى: فعلية وإسمية، فإن التصنيف كما يلي: (أ) جملة وفاعل (ب) جملة المبتدأ والخبر[2].

أ- الجملة الفعلية: الفعل ركن في الجملة الفعلية إذا يقوم بوظيفة المسند فالنحاة يرون أن "الفعل" هو أقوى العوامل إذا يرفع الفاعل وينصب مفعولا، فهو يعمل متقدما ومتأخرا عن الفعل، أما الفاعل فلا بد أن يتحدد المعنى أو الوظيفة فيأتي متقدما أو متأخرا عن الفعل.

استخدم الشاعر المتنبي الجملة الفعلية للتعبير عن فعل في زمن، فإن الفعل في حد ذاته يدل على معنى وزمان يقع فيه المعنى[3].

وقد يدل الفعل على معنى واقع في زمن ماضي مثل ذلك في قول الشاعر في البيتين[4] التاليين:

4- غدَرْتَ يا مَوْتُ كم أفنَيتَ من عدَدٍ .. بمَنْ أصَبْتَ وكم أسكَتَّ من لجَبِ

5- وكم صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ .. وكم سألتَ فلَمْ يَبخَلْ وَلم تَخِبِ

والأفعال: (غدرت و أفنَيتَ و أصَبْتَ و أسكَتَّ و صَحِبْتَ و سألتَ) دلت على فعل في زمن مضى، فهنا عبرت هذه الأفعال عن حالة الشاعر النفسية وألمه .

---

[1] ينظر: أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002 ص 36.

[2] ينظر: صالح بلعيد، **التركيب النحوية وسياقتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرحاني**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر (د.ط) 1994- ص 110.

[3] ينظر: عبد الباسط **سلم بناء الأسلوب في ديوان أسرار الغربة**، بمصطفى محمد العماري إشراف (بلقاسم دفة) رسالة ماجيستر، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة 2009/2008، ص 79.

[4] اديوان المتنبي ص 433 .

ويقول الشاعر [1] معبرا عن فعل واقع في زمن حاضر: [2]

4- غدَرْتَ يا مَوْتُ كم أفنَيتَ من عدَدٍ .. بمَنْ أصَبْتَ وكم أسكَتَّ من لجَبِ

10- وَلم تَرُدّ حَيَاةً بَعْدَ تَوْلِيَةٍ .. وَلم تُغِثْ داعِياً بالوَيلِ وَالحَرَبِ

11-أرَى العرَاقَ طوِيلَ اللّيْلِ مُذ نُعِيَتْ .. فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ

يتضح من خلال هذه الأبيات أن الشاعر استعمل ألفاظ دلت على كل معاني السخط والحزن والأسى على فقدان خولة، كما أنه اقتبس من القرآن الكريم ومن هذه المفردات "موت و حياة و الويل والليل و الفتيان..."

أماالزمن المستقبل فهو قليل الورود في هذه الأبيات لكن اعتمد بعض الأفعال التي دلت على المستقبل مثل: 27- وَهَلْ سَمِعتِ سَلاماً لي ألمّ بهَا .. فقَدْ أطَلْتُ وَما سَلّمتُ من كَثَبِ

كما استخدم الشاعر فعل الأمر والطلب، ومن أمثلة ذلك قوله: (3)

29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِ

استخدم الشاعر فعل الأمر (أحسن، أنفع) للدلالة و التعبير على حالة الشاعر قد استولى عليه الأسى والحزن .

من خلال دراستنا السابقة، نجد أن الشاعر استخدم الفعل الماضي بكثرة يليه الفعل المضارع، يليه فعل الأمر

وقد استخدم الشاعر الجملة الفعلية في الحالات التالية: المنفية، والاستفهامية، وشرطية ولكل حالة من هذه الحلات دلالتها المختلفة عن غيرها.

الجملة الفعلية المنفية: والنفي أسلوب لغوي يقصد به النقص والإنكار وإبعاد المثبت عن ذهن المخاطب، وتستخدم أدوات نفي الجملة الفعلية في الماضي وفي الحاضر وفي المستقبل، ويتم ذلك بنفي الفعل.

---

[1] ديوان المتنبي ص 433 .

[2] المصدر السابق ص 436 .

[3] المصدر السابق، ص462.

وهذا يعني أن أداتي النفي والماضي: (لم و لما) وأن أداة النفي المستقبل هي لن نجد الشاعر قد وظف النفي في قصيدته في الأبيات التالية : [1]

37 – فَلا تَنَلْكَ اللّيالِي، إنّ أيْدِيَهَا .. إذا ضَرَبنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

38–وَلا يُعِنّ عَدُوّاً أنْتَ قاهِرُهُ .. فإنّهُنّ يَصِدْنَ الصّقرَ بالخَرَبِ

لم: وظف الشاعر حرف النفي (لم) في قوله: في البيت الخامس[2]

5– وكم صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ .. وكم سألتَ فلَمْ يَبخَلْ وَلم تَخِبِ

وفي البيت العشر :

10– وَلم تَرُدّ حَيَاةً بَعْدَ تَوْلِيَةٍ .. وَلم تُغِثْ داعِياً بالوَيلِ وَالحَرَبِ

يتبين مما ذكرناه أن الشاعر استخدم جملة، الفعلية المنفية في الزمنيين الماضي والمضارع مستخدما (لم).

الجملة الفعلية الاستفهامية:

الاستفهام لغة: الفهم معرفتك الشيء بالقلب، وفهمك لشيء عقلته وعرفته وأفهمه الأمر وفهمه إياه، جعله يفهمه استفهمه سأل أن يفهمه وقد استفهمنا الشيء فأهمه وفهمته تفهيما.[3]

اصطلاحا: هو طلب خير ما ليس عند المستجبر، وطلب العلم شيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة[4]وللاستفهام أدوات متعددة ومختلفة إذا تقسك إلى حروف وأسماء، وظروف نذكرها على النحو الآتي[5]:

حروف الاستفهام هي: (همزة الوصل)

ظروف الاستفهام هي: (أين، أني، أيان، متى)

---

[1] ا ديوان المتنبي ص 433 .

[2] الديوان ص 434.

[3] أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية**، مكتبة لبنان بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000، ص 108.

[4] أحمد بن فارس الصاحبي، **في فقه اللغة**، ع/ مصطفى الشويمي، مؤسسة ندران بيروت، لبنان (د.ط)، 1963، ص 181.

[5] سيبويه، **الكتاب ت/ عبد السلام محمد هارون**، دار الجيل بيروت، ط3، 1995، ص 128– 220.

أسماء الاستفهام هي: (من، ما، لم، كيف، أي....)

استخدم الشاعر ظرف للاستفهام في البيت 28 (كيف)(1)

28- وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا التي دُفِنَتْ .. وَقد يُقَصِّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ [2]

في هذه البيت هنا الشاعر يتساءل لكنه لا ينتظر جوابا بل أراد شد الانتباه فقط.

وفي البيت التالي وظف الشاعر حرف للاستفهام: (الهمزة).

11-أرَى العرَاقَ طوِيلَ اللّيْلِ مُذ نُعِيَتْ .. فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ

والهمزة لخصائصها الصوتية، كقصرها زمنيا وسهولة مخرجها تناسب البكاء والشكوى.

28- وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا التي دُفِنَتْ .. وَقد يُقَصِّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ

الجملة الفعلية الشرطية:

الشرط لغة: التزام الشيء والتزام في البيع والنحو والجمع الشروط وفي الحديث لا يجوز شـــرطان في البيع، هو قولك: بعتك هذا الثوب نقدا بدينار ونسيئة بدينارين، وهو كالبيعتين في بيعة[3]

فأدوات الشرط الجازمة هي: (أن، إذما، من، ما، مهما، متى، أيان، أين، أنى، حيثما، أي) أما أدوات الشرط غير الجازمة هي: (لو – أولا – أما – إذا – إن– كلما – لما).

وقد وظف الشاعر جملة الشرط: في البيت 18 و 19[4]

18- إذا رَأى وَرَآهَا رَأسَ لابِسِهِ .. رَأى المَقانِعَ أعلى منهُ في الرُّتَبِ

19- وإنْ تكنْ خُلقتْ أُنثى لقد خُلِقتْ .. كَرِيمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسبِ

ومن خلال دراستي للجملة الفعلية بأنواعها، تبين لي أن الجملة الاستفهامية أخدت نصـــيبها في توظيف ، وهذا يعني أن الشاعر يتساءل دوما على الفلسفة الموت والحياة في شعره .

---

[1] المصدر سابق، ص 134.

[2] ا ديوان المتنبي ص 434 .

[3] الزبيدي، **تاج العروس**، تج: عبد العليم الطحاوي مادة (شروط) مكتبة مركز التوثيق والمخطوطات والنشر، (د.ط)، 1995، ص 404.

[4] ا ديوان المتنبي ص 435 .

ب –الجملة الاسمية: المبتدأ والخبر ركنان أساسيان في الجملة الإسمية فالمبتدأ في صورته الأساسية يكون في أول الجملة لفظا ورتبه يسمى أيضا بالمسند إليه وحكمه الرفع، وأما الخبر أو المسند فهو الركن الثاني الذي يتم به المعنى ونحصل به الفائدة، فيأتي حاليا للمبتدأ لأنه محكوم به وحكمه الرفع[1].

الجملة الاسمية البسيطة: هي الجملة التي لم يرد ضمنها المسند والمسند إليه جملة و لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ كما أن تضاف إليها عناصر لغوية أخرى من اللواحق[2].

المبتدأ مع الخبر المفرد: المبتدأ معرفة والخبر نكرة، وهذا النمط هو الأصل في الجملة الإسمية والعربية صيغة ورتبة وهو الأكثر استعمالا، يقول سيبويه: "فاصل الابتداء للمعرفة"[3].

يقول المتنبي [4] في هذا النمط:[5]

35- وَأَنْتُمُ نَفَرٌ تَسْخُو نُفُوسُكُمُ .. بِمَا يَهَبْنَ وَلا يَسخُونَ بالسَّلَبِ

وفي هذا المثال نجد أن المسند إليه هو (أنتم) والمسند (نفر) فقد ورد المسند إليه ضمير منفصلا فهو معرفة، أما المسند فهو نكرة.

النمط الثاني:

أ) **المبتدأ معرفة والخبر معرفة:** مما يجعل نظام الترتيب بين أجزاء هذا النمط إجباريا، يجد فيه تقديم المبتدأ وتأخير الخبر عند جمهور النحاة، إذ يقول ابن مالك: "فلو كان المبتدأ والخبر معرفتين وجب تقديم المبتدأ لأنه لا يتميز إلا بذلك"[6].

ونجدا هذا النمط في قول الشاعر:

37- فَلا تَنَلْكَ اللّيالي، إنّ أيْدِيَهَا .. إذا ضَرَبنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

---

[1] عبد الباسط سالم، **بناء الأسلوب في ديوان الأسرار الغربة لمصطفى العماري**، ص 128.

[2] ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ص 127.

[3] المصدر نفسه، ص 329.

[4] ا ديوان المتنبي ص 434 .

[5] المصدر نفسه، ص 435.

[6] الاشموني، **شرح الأشموني على ألفية بن مالك**، تج: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان،ط1،1995، ص 76.

في هذا النموذج ورد المبتدأ والخبر معرفة، وذلك بـــ: (أل) التعريف .

ب) المبتدأ خبر شبه جملة:

النمط الأول: المبتدأ (معرفة) + الخبر (ظرف).

الجملة الاسمية المنسوخة: هناك في اللغة العربية نواسخ تختص بالدخول على الجملة الإسمية فتغير حكمها الإعرابي وتخرجها إلى نمط آخر من الأسلوب وذلك لما تحدثه فيها من عمل وتأثير وهذه المواد اللفظية تكون فعلية أو حرفية. فالنواسخ الفعلية هي (كان) وأخواتها و(كـــاد) وأخواتهـــا و (ظـــن) وأخواتها أما النواسخ هي: (إن) وأخواتها، والحروف العاملة عمل (ليس) ومن أمثلة الجملة الإسميـــة المنسوخة نجدها في قول الشاعر: [1]

33- مَا كانَ أقصرَ وَقتاً كانَ بَيْنَهُمَا .. كأنّهُ الوَقْتُ بَينَ الوِرْدِ وَالقَرَبِ

وكذلك في البيت التالي في قوله:

12- يَظُنّ أنّ فُؤادي غَيرُ مُلْتَهِبٍ .. وَأنّ دَمْعَ جُفُوني غَيرُ مُنسكِبِ

جدول الأسماء

رقم البيت	عدد الأسماء	رقم البيت	عدد الأسماء
1	9	23	5
2	4	24	5
3	9	25	8
4	6	26	6
5	5	27	4
6	5	28	7
7	5	29	8
8	8	30	9
9	5	31	8
10	6	32	7
11	9	33	8
12	9	34	11

[1] ا ديوان المتنبي ص 433 و434.

13	7	35	5
14	9	36	10
15	10	37	6
16	6	38	6
17	8	39	6
18	9	40	7
19	6	41	6
20	6	42	6
21	5	43	6
22	6	44	8
المجموع:	**304**		

2- توظيف الأزمنة:

إن دراسة الفعل باعتبار الزمن الداخلي، له في النص الإبداعي أهمية خاصة لا يمكن تجاهلها ّ فهو يشكل لدى السامع سمات أسلوبية تكشف عن ماهية النص، وتستنطق جماليته اللغوية والدلالية وينقسم الفعل باعتبار الزمن إلى ثلاثة : ماض، مضارع، أمر، « فالماضي ما دل على معنى في نفسه مقترن بالزمن الماضي وعلامته أن يقبل تاء التأنيث الساكنة ،والمضارع ما دل على معنى مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال وعلامته أن يقبل السين أو سوف أو لم أو لن، والأمر :"ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر". (1)

وبعد تصفحنا لقصيدة مرثية الأخت الكبرى لسيف الدولة (خولة) وجدنا الشاعر قد أكثر من استخدام الأفعال خاصة المضارعة، ونسبة تواتر هذه الأفعال في القصيدة يوضحها الجدول الموالي .

قيل ذلك وجب علينا الإشارة إلى أن الزمن النحوي للفعل يتحدد من خلال السياق الذي يرد فيه الفعل،ذلك أن السياق «يحمل من القرائن اللفظية والمعنوية والحالية ما يعين على فهم الزمن في مجال أوسع من مجرد المجال الصرفي المحدود» [2].

1) مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية،ج1، ص33

2) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 105.

وفيما يلي تصنيف الأفعال الواردة في القصيدة في الجدول الآتي :

جداول الأفعال :

رقم البيت	فعل الماضي	فعل المضارع	فعل الأمر
1	0	0	0
2	2	2	0
3	0	1	0
4	4	0	0
5	2	2	0
6	3	0	0
7	1	2	0
8	1	0	0
9	0	3	0
10	0	2	0
11	1	1	0
12	0	1	0
13	1	0	0
14	2	0	0
15	0	0	0
16	1	3	0
17	0	0	0
18	3	0	0
19	2	1	0
20	0	2	0
21	0	1	0
22	2	1	0
23	2	0	0
24	2	0	0
25	2	0	0
26	2	1	0
27	4	0	0
28	1	0	0
29	0	0	2
30	0	0	0
31	3	0	0
32	1	1	0

33	2	0	0
34	1	0	0
35	0	3	0
36	1	0	0
37	2	1	0
38	0	2	0
39	3	0	0
40	2	0	0
41	2	0	0
42	1	0	0
43	2	2	0
44	1	1	0
المجموع	**59**	**33**	**2**

نستنتج من خلال الجداول ما يلي

أ- **الفعل الماضي**: يقول عنه ابن يعيش: « وهو الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك وهو مبني على الفتح إلا أن يعترضه ما يوجب سكونه ،أو ضمه ، فالسكون عند الإعلال و لحوق بعض الضمـــائر ، والضم مع واو الضمير .

وعلامته قبول تاء الضمير وتاء التأنيث الساكنة، مثل: كتبتَ– كتبتِ –كتبتمَا _كَتَبَتْ..»[1]

نجد تواتر الفعل الماضي في القصيدة حوالي (تسعة وخمسون مرة) واحتل المرتبة الأولى ، وحمل دلالة الانهيار والحزن والتشاؤم (أفنيت، أصبت ..)

وحرص الشاعر على جعل الزمن الماضي خاضع للإرادة الإنسانية كونها هي المتحكمة في استرجاع الأحداث انفعالية.

ب- **الفعل المضارع**: «ما دل على معنى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال والاستقبال» وعلامته أن يقبل : السين ، سوف ، لم ، لن.

1- ابن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ج4،ص207.

تكرر الفعل المضارع (ثلاث وثلاثون مرة) وتمثل في قول الشاعر:

16- يعلَمْنَ حينَ تُحَيّا حُسنَ مَبسِمِها .. وَلَيسَ يَعلَمُ إلاّ اللهُ بالشَّنَبِ

28- وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا التي دُفِنَتْ .. وَقد يُقَصِّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ

أكسبت الأفعال المضارعة في الخطاب الشعري نوعا من الحركة السلبية المتجددة . عبرت هذه الحركة على ما يحدث في الواقع من صراع مستمر بين الإنسان والموت الذي هو حق غير مطلوب ، لذا فقد رسمت الأفعال المضارعة (موت، يصفك ، يدع، ..) الذي شكل فيه هاجس الضعف والموت تصدع عضوي نفسي دفع بالشاعر إلى البحث عن مأمن يمكن الإنسان من استرجاع كينونته بعد فقدان الأحباب

وتوظيف الشاعر لهذا الفعل لم يكن عبثا ؛ إنما جاء من أجل تنبيه القارئ كي يدرك ما يجري في عالمه من انفصال وانقسام .

فمن خلال الجدول يظهر لنا جليا سيطرة الفعل المضارع حسب الصيغة، أما في توظيف الفعل حسب الزمن النحوي فيبدو سيطرة الماضي.

وهذا ما يثبت أن الشاعر يريد الإفصاح بقوة عن حالته التي يعانيها فصوّر ذلك الواقع المرير بآهات وزفرات لاستخراج ما كان به من ألم وطرحه للقارئ. ثم إن زيادة نسبة الفعل المضارع عن الفعل الماضي «يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه، وأن موضوع الخطاب هو قصد المرسل وليس الأحداث الماضية التي ذكرها المرسل، لتؤدي بذلك وظيفة ثانوية لموضوع الخطاب الذي يرتبط بزمن إنتاجه»[1].

إضافة إلى كل ذلك فالزمن المضارع له العديد من المزايا التعبيرية نذكر منها:

- يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد على وجود الأحداث.

1- محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005، ص63، ص64.

- يمكنه أن يخلق تفاعلا مباشرا مع المتلقي بحكم دلالته الآنية الحاضرة التي تجعل المتلقي دائم التركيز والانتباه.
- يساعد الزمن المضارع بنصيب كبير في عملية الإقناع وذلك لسرده أحداثا حية حاضرة تبعد عن المتلقي أي شكوك قد تحوم حول الموضوع المطروح، فالقضية الحاضرة والآنية تمكن المتلقي من تلمس صدقها أو كذبها في الحين. كما أن الانتباه والتركيز الناتج عن توظيف الفعل المضارع الذي يحكي أحداثا حية يجعل المتلقي يتابع الحدث لحظة بلحظة بعقله وقلبه معا. [1]

ج – فعل الأمر: «ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر، وعلامته أن يدل على الطلب بالصيغة، مع قبوله ياء المؤنثة المخاطبة»[2].

كان حضور فعل الأمر في القصيدة حضورا محتشما، لكنه ورد في بنية خطابية عمقت إيقاع النص وقرع آذان القارئ لأن الشاعر يأمر فيه وبشدة .

كقوله: 29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِيوحي فعل الأمر عادة بالقوة لكن الشاعر يصرح بالافتقار إلى هذه القوة، لذا يأمر في نيرة خطابية باصبر على هذا المصاب .

تضافرت هذه الأزمنة الثلاث الماضي ، المضارع ، الأمر في القصيدة ، وشكلت حداثة لغوية عملت على تحميل الكلمات مدلولات رئيسية هي : التشاؤم والشعور بالغربة والضياع فيه، ولعل هذا التشاؤم والحزن على الماضي، ومناجاة يكشف عنه القارئ للوهلة الأولى عند مطلع القصيدة في قول الشاعر :

1-يا أُخْتَ خَيرِ أخٍ يا بِنْتَ خَيرِ أبِ .. كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أشرَفِ النّسَبِ

التقديم والتأخير :

هو سمة أسلوبية من أهم سمات المستوى التركيبي بحيث له قيمة في التراكيب النحوية ومن جهة البلاغية. وهو تحول في بنية الجملة نحو إعادة ترتيب المفردات وتركيبها في الجملة على نحو يرتبط

2- ينظر: محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي، مصر، 1999، ص 69

3- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، تنقيح: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 2، 1993، ج1، ص33، ص 34.

أسلوبي وفكريا بالمنشئ ،ويوضح طريقته في هذا الإنشاء ، فالعناصر التي تتركب منها الجملة تنقسم إلى قسمين [1]

الأول : اختيار لهذه العناصر من جملة الإمكانات الهائلة التي تتيحها اللغة ، وهذا عمل أسلوبي محض .

الثاني :إعادة تركيب عناصر الجملة ، وهذا اختيار نحوي في الحدود التي يسمح بها النظام النحوي والتركيبي للغة.

ومن ابرز مظاهر التقديم والتأخير في القصيدة نجد:

* في البيت السابع : تأخر الفاعل (صدقه) وتقدمت شبه الجملة (لم يدع لي صدقه)- لم يصدقه لي

*في البيت الثامن : تأخر الفاعل : (ألسنها): فقال تعثرت به في الأفواه ألسنها .

*في البيت السابع عشرة : تقدم الخبر على المبتدا : في قلوب الطيب مفرقها

*في البيت العشرين : : تقدم الخبران على اسمها (المبتدا) : فإنّ في الخَمرِ معنًى

* في البيت 23 : : تأخر الفاعل : فَمَا تَقَلّدَ بالياقُوتِ مُشْبِهُهَا (فاعل)..

وَلا تَقَلّدَ بالهِنْدِيّةِ القُضُبِ (فاعل)

* في البيت 26 : : تأخر ا لمفعول به : فَهَلْ حَسَدْتِ عَلَيها أعينَ (مفعول به) الشُّهبِ

* في البيت 28 : : تأخر الفاعل : .. وَقد يُقَصِّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ(فاعل)

* في البيت 31 : : تأخر الفاعل عن المفعول به :

قد كانَ قاسَمَكَ الشخصَينِ دهرُهُما .. وَعاشَ دُرُّهُما المَفديُّ بالذّهَبِ

وما لاحظناه في قصيدة أن ظاهرة التقديم والتأخير له وجوده فيها وتفسير ذلك يعود إلى الأسلوب الذي اتبعه الشاعر فهو يخدم بناء القصيدة ويخدم أغراضها وإيصال المعنى إلى المتلقي بطريقة راقية،كما تخدم أبعادا دلالية عميقة وتجارب نفسية وروحية معقدة في النص .

1) يوسف أبوالعدوس ، الأسلوبية الرؤية التطبيق ، ص276

قصيدة: يا أخت خير أخ يا بنت خير أب

1- يا أُخْتَ خَيرِ أخٍ يا بِنْتَ خَيرِ أبِ .. كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أشرَفِ النّسَبِ

2- أجِلُّ قَدْرَكِ أنْ تُسْمَيْ مُؤَبَّنَةً .. وَمَنْ يَصِفْكِ فَقد سَمّاكِ للعَرَبِ

3- لا يَمْلِكُ الطّرِبُ المَحزُونُ مَنطِقَه .. وَدَمْعَهُ وَهُمَا في قَبضَةِ الطّرَبِ

4- غدَرْتَ يا مَوْتُ كم أفنَيتَ من عدَدٍ .. بمَنْ أصَبْتَ وكم أسكَتَّ من لجَبِ

5- وكم صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ .. وكم سألتَ فلَمْ يَبخَلْ وَلم تَخِبِ

6- طَوَى الجَزِيرَةَ حتى جاءَني خَبَرٌ .. فَزِعْتُ فيهِ بآمالي إلى الكَذِبِ

7- حتى إذا لم يَدَعْ لي صِدْقُهُ أمَلاً .. شَرِقْتُ بالدّمعِ حتى كادَ يشرَقُ بي

8- تَعَثّرَتْ بهِ في الأفْوَاهِ ألْسُنُهَا .. وَالبُرْدُ في الطُّرْقِ وَالأقلامُ في الكتبِ

9- كأنّ فَعْلَةَ لم تَمْلأ مَوَاكِبُهَا .. دِيَارَ بَكْرٍ وَلم تَخْلَعْ ولم تَهَبِ

10- وَلم تَرُدّ حَيَاةً بَعْدَ تَوْلِيَةٍ .. وَلم تُغِثْ داعِياً بالوَيلِ وَالحَرَبِ

11-أرَى العرَاقَ طويلَ اللّيْلِ مُذ نُعِيَتْ .. فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ

12- يَظُنّ أنّ فُؤادي غَيرُ مُلْتَهِبٍ .. وَأنّ دَمْعَ جُفُوني غَيرُ مُنسكِبِ

13- بلى وَحُرْمَةِ مَنْ كانَتْ مُرَاعِيَةً .. لحُرْمَةِ المَجْدِ وَالقُصّادِ وَالأدَبِ

14- وَمَن مَضَتْ غيرَ مَوْرُوثٍ خَلائِقُها .. وَإنْ مَضَتْ يدُها موْرُوثَةَ النّشبِ

15- وَهَمُّهَا في العُلَى وَالمَجْدِ نَاشِئَةً .. وَهَمُّ أتْرابِها في اللّهْوِ وَاللّعِبِ

16- يعلَمْنَ حينَ تُحَيّا حُسنَ مَبسِمِها .. وَلَيسَ يَعلَمُ إلاّ اللهُ بالشّنَبِ

17- مَسَرّةٌ في قُلُوبِ الطّيبِ مَفرِقُهَا .. وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيضِ وَاليَلَبِ

18- إذا رَأى وَرَآهَا رَأسَ لابِسِهِ .. رَأى المَقانِعَ أعلى منهُ في الرُّتَبِ

19- وإنْ تكنْ خُلقتْ أُنثى لقد خُلِقتْ .. كَرِيمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسبِ

20- وَإنْ تكنْ تَغلِبُ الغَلباءُ عُنصُرَهَا .. فإنّ في الخَمرِ معنًى لَيسَ في العِنَبِ

21- فَلَيْتَ طالِعَةَ الشّمْسَينِ غَائِبَةٌ .. وَلَيتَ غائِبَةَ الشّمْسَينِ لم تَغِبِ

22- وَلَيْتَ عَينَ التي آبَ النّهارُ بهَا .. فِداء عَينِ التي زَالَتْ وَلم تَؤبِ

23- فَمَا تَقَلّدَ بالياقُوتِ مُشْبِهُهَا .. وَلا تَقَلّدَ بالهِنْدِيّةِ القُضُبِ

24- وَلا ذكَرْتُ جَميلاً مِنْ صَنائِعِهَا .. إلاّ بَكَيْتُ وَلا وُدٌّ بلا سَبَبِ

25- قد كانَ كلّ حِجابٍ دونَ رُؤيَتها .. فَمَا قَنِعتِ لها يا أرْضُ بالحُجُبِ

26- وَلا رَأيْتِ عُيُونَ الإنْسِ تُدْرِكُها .. فَهَلْ حَسَدْتِ عَلَيها أعينَ الشُّهبِ

27- وَهَلْ سَمِعتِ سَلاماً لي ألمّ بِهَا .. فقَدْ أطَلْتُ وَما سَلّمتُ من كَثَبِ

28- وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا التي دُفِنَتْ .. وَقد يُقَصِّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ

29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِ

30- وَأكْرَمَ النّاسِ لا مُسْتَثْنياً أحَداً .. منَ الكِرامِ سوَى آبَائِكَ النُّجُبِ

31- قد كانَ قاسَمَكَ الشخصَينِ دهرُهُما .. وَعاشَ دُرُّهُما المَفديُّ بالذّهَبِ

32- وَعادَ في طَلَبِ المَتروكِ تارِكُهُ .. إنّا لَنغْفُلُ وَالأيّامُ في الطّلَبِ

33- مَا كانَ أقصرَ وَقتاً كانَ بَيْنَهُمَا .. كأنّهُ الوَقْتُ بَينَ الوِرْدِ وَالقَرَبِ

34- جَزَاكَ رَبُّكَ بالأحزانِ مَغْفِرَةً .. فحزْنُ كلّ أخي حزْنٍ أخو الغضَبِ

35- وَأنْتُمُ نَفَرٌ تَسْخُو نُفُوسُكُمُ .. بِمَا يَهَبْنَ وَلا يَسخُونَ بالسَّلَبِ

36- حَلَلْتُمُ من مُلُوكِ الأرْضِ كلّهِمِ .. مَحَلَّ سُمرِ القَنَا من سائِرِ القَصَبِ

37- فَلا تَنَلْكَ اللّيالي، إنّ أيْدِيَهَا .. إذا ضَرَبنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

38-وَلا يُعِنّ عَدُوّاً أنْتَ قاهِرُهُ .. فإنّهُنّ يَصِدْنَ الصّقرَ بالخَرَبِ

39- وَإنْ سَرَرْنَ بمَحْبُوبٍ فجَعْنَ بِهِ .. وَقَد أتَيْنَكَ في الحَالَينِ بالعَجَبِ

40-وَرُبّمَا احتَسَبَ الإنْسانُ غايَتَهَا .. وَفاجَأتْهُ بأمْرٍ غَيرِ مُحْتَسَبِ

41-وَمَا قَضَى أحَدٌ مِنْهَا لُبَانَتَهُ .. وَلا انْتَهَى أرَبٌ إلاّ إلى أرَبِ

42- تخالَفَ النّاسُ حتى لا اتّفاقَ لَهُمْ .. إلاّ على شَجَبٍ وَالخُلفُ في الشجبِ

43- فقِيلَ تَخلُصُ نَفْسُ المَرْءِ سَالِمَةً .. وَقيلَ تَشرَكُ جسْمَ المَرْءِ في العَطَبِ

44-وَمَنْ تَفَكّرَ في الدّنْيَا وَمُهْجَتِهِ .. أقامَهُ الفِكْرُ بَينَ العَجزِ وَالتّعَبِ

ديوان أبي الطيب المتنبي

الفصل الثالث

المستوى الدلالي.

مفهومه: تعد الدلالة من أهم الوظائف التي تقوم بها الكلمة، بل إنها الهدف الرئيسي في معظم الأحيان لأي نشاط لغوي وعلم الدلالة هو العلم الذي يدرس المعنى، سواء على مستوى الكلمة المفردة أو التركيب ولذلك فرق العلماء بين المعنى المعجمي الكلمة، أو الدلالة المعجمية هي الدلالة الاجتماعية لها، باعتبارات الدلالة المعجمية هي دلالة الكلمة داخل المعجم، أما الدلالة الاجتماعية فهي دلالة الكلمة في الاستعمال وهناك تفاعل دائم بين الأديب والمجتمع الذي يعيش فيه، حيث أن الحياة الاجتماعية هي إحدى الحقائق الراهنة، فيتم تبادل التأثير والتأثر[1].

وبعض العوامل الاجتماعية قد يكون لها تأثير فعال على توجيه النزعة الأدبية لدى بعض الكتاب، هدا من ناحية، ومن ناحية أخرى يحدث أن يعني الكاتب بعد اجتماعيا ويحاولون أن يعطوه شكلا[2].

وبناء على هده التعريفات فان الحقل الدلالي يتكون من مجموعة الكلمات المتقاربة في المعنى ويتميز بوجود ملامح دلالية مشتركة من خلالها تكتسب معناها في العلاقات في الكلمات المجاورة لها، لآن الكلمة لا معنى لها بمفردها بل إن معناها يحدد مع اقرب الكلمات أليها في إطار مجموعة دلالية واحدة[3].

إن تطبيقنا لنظرية الحقول الدلالية سيكون انتقائيا بحيث سنأخذ من مبادئها ما يستطيع أن يفسر الاختيارات اللغوية للشاعر أبي الطيب المتنبي وسنحاول قبل ذلك أن تعرف شيئا عن أهم مبادئها.

1-نظرية الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي Semantic Field أو الحقل المعجمي Lexical Field هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها.. [4].

و يرى "جورج مونان" :" أنه نظام دلالي مغلق يتكون من وحدات تبليغية ينظم بكيفية تجعل كل وحدة تشترك مع الوحدات الأخرى بصفة محددة على الأقل وتقابلها بصفة

---

[1] ينظر: علي جازم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، دار المعارف، مصر، ط06، 1966، ص20.

[2] فوزي خضر، **عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون**، ص107.

[3] احمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص79.

[4] احمد مختار عمر، **علم الدلالة**، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص79.

على الأقل مثلا لو أخذنا مثالا في حقل العربات حيث أن كل من السيارة والشاحنة والحافلة تتفق في صفة وتختلف في أخرى ... [1].

والحقل الدلالي (Le Champ Semantique) الدلالة كامنة في النص بوصفه عدة حقول دلالية تتساند حول بؤرة دلالية شاملة (التكرار، المترادفات، الكلمات، المفاتيح)

2-المبادئ التي تقوم عليها النظرية :

- لا وحدة معجمية Le Xeme عضو في أكثر من حقل.
- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.
- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوية.

إن لنظرية الحقول الدلالية أهمية كبيرة فـ«قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشاكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب مستعصية، وتتسم بالتعقيد ومن جملة تلك الحلول الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وتسمى هذه بالفجوة الوظيفية أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما، كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللغوية داخل الحقل الدلالي الواحد، وعلاقتها باللفظ الاعم الذي يجمعها ويمكن بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية .كما تتمثل أهمية الحقول الدلالية في تجميع المفردات اللغوية بحسب السمات التمييزية لكل صيغة لغوية، مما يرفع ذلك اللبس الذي كان يعيق المتكلم أو الكاتب في استعمال المفردات التي تبدو مترادفة أو متقاربة في المعنى، وتوفر له معجما من الألفاظ الدقيقة الدلالة التي تقوم بالدور الأساسي في أداء الرسالة الإبلاغية أحسن الأداء»[2].

1) خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات، ص 123.

2) إبراهيم روماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 218.

3) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 80

2) عبد الجليل منقور: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،(د.ط) 2001، ص77.

3- التحليل الدلالي:

عنوان القصيدة يتحدث عن فقدان خولة أخت سيف الدولة الكبرى معبر عن مشاعر الشاعر عن مدى حزنه، ومفردات القصيدة الموظفة توحي بجميع المعاني الحزن والأسى ذلك من خلال الحقول الدلالية المستعملة في القصيدة إذا أن نظرية الحقول الدلالية التي تقوم على أن: المفردة تعرف دلالتها من خلال فهم مجموعة من المفردات بينهما علاقة دلالية داخل الحقل: وهذا ما يتبين في الحقول الدلالية التي دارت في القصيدة (مرثية لأخت الكبرى لسيف الدولة) وهي:

الحقل الدال عن الإنسان:

وتضم المفردات الدلالة على صفاته الخلقية والخلقية وعلاقاته ومعتقداته الذي وظفه الشاعر مثل: أخت، خير أخ يا بنت خير أب، دمعه، موت، غدرت، أفنت، يظن أن فؤادي غير ملتهب، مسرة في قلوب الطيب مفرقها ...

وهذه بعض الأبيات التي وظف فيها الشاعر ألفاظ دالة على الإنسان مثال ذلك قوله:

1- يا أُخْتَ خَيرِ أخٍ يا بِنْتَ خَيرِ أبِ .. كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أشرَفِ النّسَبِ [1].

3- لا يَمْلِكُ الطّرِبُ المحزُونُ مَنطِقَه .. وَدَمْعَهُ وَهُمَا في قَبضَةِ الطّرَبِ [2].

4- غدَرْتَ يا مَوْتُ كم أفنَيتَ من عدَدٍ .. بمَنْ أصَبْتَ وكم أسكَتَّ من لجَبِ [3].

الحقل الدال عن الألفاظ الإسلامية (المعجم الديني):

الموت، أفنيت، فزعت، الكذب، الليل وحياة، وان خلقت أنثى لقد خلقت..، النهار، موتانا، الغيب، الصبر، جزاك ربك، مغفرة، الغضب، قضى، آرب، الناس، النفس، الدنيا، الله...

فهذا المعجم (الحقل) له دلالته الخاصة التي تحيل على مرجعية الشاعر الإسلامية.

وهذه بعض الأبيات التي وظف فيها الشاعر ألفاظ دالة على الإنسان مثال ذلك قوله:

---

[1] ديوان المتنبي ص 433

[2] ديوان المتنبي ص 433

[3] المصدر نفسه ص433

5- وكم صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ.. وكم سألتَ فلَمْ يَبخَلْ وَلم تَخِبِ[1].

16- يعلَمْنَ حينَ تُحَيّا حُسنَ مَبسِمِها .. وَلَيسَ يَعلَمُ إلاّ الله بالشَّنَبِ[2].

19- وَإنْ تكنْ خُلقتْ أُنثى لقد خُلِقتْ .. كَرِيمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسبِ [3].

28- وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا التي دُفِنَتْ .. وَقد يُقَصِّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ[4].

29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِ [5].

41- وَمَا قَضَى أحَدٌ مِنْهَا لُبَانَتَهُ .. وَلا انْتَهَى أرَبٌ إلاّ إلى أرَبِ[6].

42- تَخالَفَ النّاسُ حتى لا اتّفاقَ لَهُمْ .. إلاّ على شَجَبٍ وَالخُلفُ في الشجبِ[7].

43- فقِيلَ تَخلُصُ نَفْسُ المرْءِ سَالِمَةً .. وَقيلَ تَشرَكُ جسْمَ المرْءِ في العَطَبِ[8].

44- وَمَنْ تَفَكّرَ في الدّنْيَا وَمُهْجَتِهِ .. أقامَهُ الفِكْرُ بَينَ العَجزِ وَالتّعَبِ [9].

ونلاحظ أن الشاعر وظف معجم الأعضاء مثل: الأفواه السنها، يدها، راس،العقل،عين، جسم ...

إليك الأبيات التي وردت فيها قوله :

8- تَعَثّرَتْ بهِ في الأفْوَاهِ ألْسُنُهَا .. وَالبُرْدُ في الطُّرْقِ وَالأقلامُ في الكتب [10].

12- يَظُنّ أنّ فُؤادي غَيرُ مُلْتَهِبٍ .. وَأنّ دَمْعَ جُفُوني غَيرُ مُنسكِبِ

14- وَمَن مَضَتْ غيرَ مَوْرُوثٍ خَلائِقُها .. وَإنْ مَضَتْ يدُها مؤرُوثَةَ النّشبِ [11].

18- إذا رَأى وَرَآهَا رَأسَ لابِسِهِ .. رَأى المِقانِعَ أعلى منهُ في الرُّتَبِ [1]

---

1) المصدر نفسه ص 433

2) المصدر نفسه ص434

3) المصدر نفسه ص435

4) المصدر نفسه ص435.

5) المصدر نفسه ص 435.

6) المصدر نفسه ص435 .

7) المصدر نفسه ص 435.

8) المصدر نفسه ص436 .

9) المصدر نفسه ص436 .

10) المصدر نفسه ص 436.

11) ديوان المتنبي ص 433

19- وَإنْ تكنْ خُلقتْ أُنثى لقد خُلِقتْ .. كَرِيمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسبِ[2].

22- وَلَيْتَ عَينَ التي آبَ النّهارُ بهَا .. فِداء عَينِ التي زَالَتْ وَلَم تَؤبِ[3].

43- فقِيلَ تَخلُصُ نَفْسُ المرْءِ سَالمَةً .. وَقيلَ تَشرَكُ جسْمَ المرْءِ في العَطَبِ[4].

الحقل الدال عن (معجم)الأخلاق: الخير، البخل، الكذب، يعلم إلا الله، الصبر وأكرم، مغفرة

1- يا أُخْتَ خَيرِ أخٍ يا بِنْتَ خَيرِ أبِ .. كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أشرَفِ النّسَبِ [5].

5- وكم صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ .. وكم سألتَ فلَمْ يَبخَلْ وَلم تَخِبِ [6].

6-ظَوَى الجَزِيرَةَ حتى جاءَني خَبَرٌ .. فَزِعْتُ فيهِ بآمالي إلى الكَذِبِ

16- يعلَمْنَ حينَ تُحَيّا حُسنَ مَبسِمِها .. وَلَيسَ يَعلَمُ إلاّ الله بالشَّنَبِ[7].

29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِ [8]

30- وَأكْرَمَ النّاسِ لا مُسْتَثْنِياً أحَداً .. منَ الكِرامِ سوَى آبَائِكَ النُّجُبِ[9]

34- جَزَاكَ رَبُّكَ بالأحزانِ مَغْفِرَةً .. فحزْنُ كلّ أخي حزْنٍ أخو الغضَبِ [10]

حقل الدال عن الطبيعة: وهي كل مفردات التي تدل على الطبيعة من :الجزيرة، يشرق، البرد، الطرق، ديار، الليل، النهار، الشهب، الأرض.

إليك بعض من الأبيات التي وظفت فيها قوله:

---

1) المصدر نفسه ص 433

2) المصدر نفسه ص433.

3) المصدر نفسه ص 434.

4) المصدر نفسه ص 434.

5) المصدر نفسه ص434.

6) المصدر نفسه ص434.

7) المصدر نفسه ص434.

8) المصدر نفسه ص435.

9) المصدر نفسه ص435.

10) المصدر نفسه ص433.

7- حتى إذا لم يَدَعْ لي صِدْقُهُ أمَلاً .. شَرِقْتُ بالدّمعِ حتى كادَ يشرَقُ بي [1].

9- كأنّ فَعْلَةَ لم تَمْلأ مَوَاكِبُهَا .. دِيَارَ بَكْرٍ وَلم تَخْلَعْ ولم تَهَبِ[2].

11- أرَى العرَاقَ طوِيلَ اللّيْلِ مُذ نُعِيَتْ .. فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ[3].

36- حلَلْتُمُ من مُلُوكِ الأرْضِ كلّهِمِ .. مَحَلَّ سُمرِ القَنَا من سائِرِ القَصَبِ[4].

حقل المكان والزمان : ويضم هذا الحقل كل المفردات التي تضم الأمكنة سواء كانت مغلقة أو مفتوحة للمكان وما الزمان ما دل على وقت معين منها: الجزيرة، الطرق، ديار، العراق، حلب، العلى، الأرض، الليل، النهار، خلقت ...

في قوله في الأبيات 9 و11 و 36 و37 و22...

حقل الحيرة والألم والحزن : واليك المفرات التي وردت في القصيدة متعلقة به:

المحزون، أصبت، الدمع، بالويل والحرب، ملتهب، حسرة في القلب، الصبر، الاحزان ..

إذ يقول:

6- طَوَى الجَزِيرَةَ حتى جاءَني خَبَرٌ.....فَزِعْتُ فيهِ بآمالي إلى الكَذِبِ[5]. 6-

7- حتى إذا لم يَدَعْ لي صِدْقُهُ أمَلاً.....شَرِقْتُ بالدّمعِ حتى كادَ يشرَقُ بي[6].

وطبيعة المعجم قديمة لآن الشاعر قد استعمل مفردات استعملت في الأدب القديم ومن ذلك: طَوَى، الحرب. ومفردات هذا المعجم معقد بعض الشيء، كما إن المعجم اللغوي في القصيدة هو معجم اجتماعي وجداني إذ يتناول قضية اجتماعية إنسانية .

أولاً: الصور البلاغية:

1) المصدر نفسه ص 433

2) المصدر نفسه ص433

3) المصدر نفسه ص433

4) المصدر نفسه ص433

5) المصدر نفسه ص434

6) المصدر نفسه ص434

لاشك أن هذه الصور البلاغية من أهم الجماليات التي ترسم الشعر، وأوضحها وأقربها إلى دارس الأدب بشكل عام، ودارس الدارس للصور ة الفنية بشكل خاص، ومن هنا أدرج النقاد حديثهم عن الصور البلاغية تحت الأنماط الفنية التي تشمل الحديث عن التشبيه والإستعارة والكناية، بوصفها الأركان الرئيسية في بناء الصورة الشعرية وتشكيلها البلاغي، وهذه الصور الثلاثة أكثر دورا في الشعر بشكل عام، وعند الشاعر بالمتنبي بشكل خاص،وفيما يأتي عرض لهذه الصور البلاغية.

الشاعر وظف **التشبيه** في قصيدته الذي يُقصد به: "التقريب بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالها في الأصل، فعندما تكون أمام مصطلحين لهما معنى واحد وفيهما عبارة لم تقهم على تشبيه فإنك تجد العبارة الثانية أكثر إيضاحا من الأولى، وأشد مبالغة في المعنى المراد"[1].

فيظهر التشبيه بأنواعه في القصيد.

1- **التَّشْبيهُ الضمنيُّ** 2: التشبيهُ الضِّمنيُّ: تشبيهٌ لا يُوضعُ فيه الْمُشَبَّهُ والمشبَّهُ بهِ في صورةٍ من صُورِ التشبيهِ المعروفةِ، بَلْ يُلْمَحان فِي التركِيبِ. وهذا النوع يُؤْتَى به لِيُفيدَ أنَّ الحُكم الذي أُسْنِدَ إلَى المشَبَّهِ مُمكنٌ.

حيث يقول الشاعر:

20- وَإنْ تكنْ تَغلِبُ الغَلباءُ عُنصُرَهَا .. فإنّ في الخَمرِ معنًى لَيسَ في العِنَبِ

تشبيه ضمني حيث يقول ان فضائلها فاقت فضائل ابائها فهي بمثابة الخمر و فضائل اهلها بمثابة العنب

وفي قوله ايضا :

38- وَلا يُعِزّ عَدُوّاً أنْتَ قاهِرُهُ .. فإنّهُنّ يَصِدْنَ الصّقرَ بالخَرَبِ

تشبيه ضمني لم تظهر فيه أركان التشبيه حيث شبه الشاعر العدو بالخرب و سيف الدولة بالصقر.

ونلاحظ قلة التشبيه في هذه القصيدة واستخدام الشاعر الإستعارة التي هي: "مجاز يقوم على تشبيه حذف أحد طرفيه"، كما يعرفها يحي بن العلوي بقوله:" وإنما لقب هذا النوع من الإيجاز بالاستعارة أخذ لها الاستعارة الحقيقية، لأن واحد مما يستعير من غيره رداءه ليلبسه، ومثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة ومعاملة فتقضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر، فإن لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه، فلا

[1] أمين أوب الليل، **علوم البلاغة والمعاني والبيان والبيع**، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة1، ص 149.

[2] جواهر البلاغة للهاشمي - (ج 1/ ص 12)

يستعير أحدهما من الآخر أجل الانقطاع وهذا الحكم جاز في الاستعارة المجازية، فإنك لا تستعير أحد اللفظين للأخر إلا بواسطة التعرف المعنوي وأنواعها هي:[1]

2- **الإستعارةُ التصريحيةُ والْمَكنيَّةُ:**[2]

الاسْتِعارَةُ مِنَ المجاز اللّغَويّ، وهيَ تَشْبيهٌ حُذِفَ أحَدُ طَرَفَيْهِ، فَعلاقتها المشابهةُ دائماً، وهي قسمانِ: (أ) تَصْريحيّةٌ، وهي ما صُرِّحَ فيها بلَفظِ المشبَّه بهِ.

(ب) مَكنِيَّةٌ، وهي ما حُذِفَ فيها المشَبَّهُ بهِ ورُمِزَ لهُ بشيء مِنْ لوازمه.

فمن االإستعار المكنية قوله:[3]

3- لا يَمْلِكُ الطّرِبُ المحزُونُ مَنطِقَه .. وَدَمْعَهُ وَهُمَا في قَبضَةِ الطّرَبِ

شبه الشاعر الطرب استعاره مكنيه حيث شبه الطرب بالانسان لديه قبضه وترك قرينه قبضة.

وكذلك قوله في البيتين التالين :

4- غدَرْتَ يا مَوْتُ كم أفنَيتَ من عدَدٍ .. بمَنْ أصَبْتَ وكم أسكَتَّ من لجَبِ

5- وكم صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ .. وكم سألتَ فلَمْ يَبخَلْ وَلم تَخِبِ

ففي البيت الرابع : استعاره مكنيه حيث شبه الموت بالإنسان يتصف بالغدر حذف المشبه به و ترك قرينه "غدرت"

كذلك في البيت الخامس : استعاره مكنيه حيث شبه الموت بإنسان يصاحب حذف المشبه به و ترك قرينه "صحبت".

وفي الأبيات التالية أيضا استخدام الاستعارة المكنية:

6- طَوَى الجَزِيرَةَ حتى جاءَني خَبَرٌ .. فَزِعْتُ فيهِ بآمالي إلى الكَذِبِ

استعاره مكنيه حيث شبه الجزيرة ب (يطوى) حذف المشبه به و ترك قرينه "طوى".

8- تَعَثّرَتْ بهِ في الأفْوَاهِ ألْسُنُهَا .. وَالبُرْدُ في الطُّرْقِ وَالأقلامُ في الكتبِ

---

[1] يحي بن حمزة العلوي، **الطراز**، مطبعة المقتضب مصر، ط1، 1914، ص 198.

[2] جواهر البلاغة للهاشمي ج 1 / ص 13

[3] المرجع نفسه، ص 42.

استعاره مكنيه حيث شبه الألسن بإنسان يتعثر

12- يَظُنّ أنّ فُؤادي غَيرُ مُلْتَهِبٍ .. وَأنّ دَمْعَ جُفُوني غَيرُ مُنسكِبِ

استعاره مكنيه حيث شبه الفؤاد بشعلة نار تلتهب حذف المشبه به و ترك قرينه "ملتهب" وهي كنايه عن حزنه الشديد

17- مَسَرّةٌ في قُلُوبِ الطّيبِ مَفرِقُهَا .. وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيضِ وَاليَلَبِ

استعاره مكنيه حيث شبه الطيب بإنسان يسر (في الصدر)

وفي العجز استعاره مكنيه حيث شبه البَيضِ وَاليَلَبِ وهي الدروع المصنوعة من

26- وَلا رَأيْتِ عُيُونَ الإنْسِ تُدْرِكُها .. فَهَلْ حَسَدْتِ عَلَيها أعينَ الشُّهبِ

استعاره مكنيه حيث شبه الشهب بالإنسان حذفه وترك قرينه "أعين"

27- وَهَلْ سَمِعتِ سَلاماً لي ألمّ بهَا .. فقَدْ أطَلْتُ وَما سَلّمتُ من كَثَبِ

استعاره مكنيه حيث شبه الأرض بالإنسان حذفه وترك قرينه "سمعت"

29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِ

استعاره مكنيه حيث شبه الصبر بإنسان يزور حذفه وترك قرينه"زر"

استعاره مكنيه "قل لصاحبه" حيث شبه الصبر بإنسان يقول حذفه وترك قرينه "قل"

37- فَلا تَنَلْكَ اللّيالي، إنّ أيْدِيَهَا .. إذا ضَرَبنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

استعارة مكنية إنّ أيْدِيَهَا حيث شبه الليل بالإنسان حذف المشبه به و ترك قرينه ايديها

38-وَلا يُعِنّ عَدُوّاً أنْتَ قاهِرُهُ .. فإنّهُنّ يَصِدْنَ الصّقرَ بالخَرَبِ

استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الليالي بإنسان يعين ويساعد حذف المشبه به و ترك القرين "يعن" كما نجد في القصيدة الاستعارة التصريحية والأبيات التالية تبين ذلك:

21- فَلَيْتَ طالِعَةَ الشّمْسَينِ غَائِبَةٌ .. وَلَيتَ غائِبَةَ الشّمْسَينِ لم تَغِبِ

استعاره تصريحيه حيث شبه المرئية بالشمس حذف المشبه و صرح بالمشبه به

29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِ

استعارة تصريحيه يا أنْفَعَ السُّحُبِ حيث شبه سيف الدولة بالسحاب النافع

31- قد كانَ قاسَمَكَ الشخصَينِ دهرُهُما .. وَعاشَ دُرُّهُما المِفديُّ بالذّهَبِ

استعارة تصريحيه حيث شبه التي ماتت بالدر واختها بالذهب

3- **الكناية:** يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني في شأن الكناية:

«هذا فن من القول دقيق المسلك،لطيف المأخذ،وهو أن نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لا يكمل لها إلا الشاعر المفلق، والخطيب المصقع، وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليك بغيرها،كان ذلك أفخم لشأنها،وألطف لمكانها ،كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية،والرمز والإشارة،كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه».[1]

والكناية «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجوه فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد يريدون طويل القامة» [2].

واليك جدول يبان الكنايات التي استخدامها الشاعر في القصيدة

رقم البيت	الصورة	شرحها
1	خَيرِ أخٍ	كنايه عن موصوف و هو سيف الدولة
2	وَمَنْ يَصِفْكِ فَقد سَمّاكِ للعَرَبِ	كناية عن صفه وهي الشهره وذياع الصيت
5	وكم صَحِبْتَ أخَاهَا صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ	كنايه عن صفه وهي الشجاعة التي يتصف بها سيف الدولة
9	كأنّ فَعْلَةَ لم تَمْلأ مَوَاكِبُهَا	فعلة وهي كنايه عن المرئية
11	فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ	فتى الفِتيانِ كنايه عن موصوف وهو سيف الدولة الموجود في

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص..306

[2] المرجع نفسه: ص66 .

		حلب.
12	يَظُنّ أنّ فُؤادي غَيرُ مُلْتَهِبٍ	استعاره مكنيه حيث شبه الفؤاد بشعلة نار تلتهب حذف المشبه به وترك قرينه "ملتهب" وهي كنايه عن حزنه الشديد
17	مَسَرّة في قُلُوبِ الطّيبِ مَفرِقُهَا وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيضِ وَاليَلَبِ	استعاره مكنيه حيث شبه البَيضِ وَاليَلَبِ وهي الدروع المصنوعة من الجلد بإنسان يتحسر وهذا كنايه عن طيب رائحة المرئية
18	فِداء عَينِ التي زَالَتْ وَلم تَؤبِ	كنايه عن صفة وهي الموت زَالَتْ وَلم تَؤبِ
23	فَمَا تَقَلّدَ بالياقُوتِ مُشْبِهُهَا	كنايه عن صفه الثراء فلم يكن لها شبيه من النساء
25	قَد كانَ كلّ حِجابٍ دونَ رُؤيَتها	كنايه عن مكانتها حيث لا يمكن لأحد ان يراها
29	يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بها .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُحُبِ يا	كنايه عن موصوف أوْلى القُلُوبِ بِهَا وهي كنايه عن أخيها سيف الدولة "صاحبه" كنايه عن موصوف وهو سيف الدولة
31	الشخصَينِ	كنايه عن موصوف وهما أختا سيف الدولة
35	وَأنْتُمُ نَفَر	كنايه عن الكرم مع القوة حيث انهم يسخون عن طيب نفس يسخو بما يسلب منهم قهرا
41	وَمَا قَضَى أحَدٌ مِنْهَا لُبَانَتَهُ وَلا انْتَهَى أرَبٌ إلاّ إلى أرَبِ	كنايه عن عدم تمكن الإنسان من تحقيق غايته

4-المجازُ المرسلُ [1]

المجازُ الْمُرسَلُ هو كلمةٌ اسْتُعْمِلَتْ في غَيْرِ مَعناها الأَصْليّ لعلاقةٍ غير المشابهةِ مَعَ قرينةٍ مانعةٍ من إرادةِ المعنَى الأصْليّ ومنْ عَلاقات المجاز المرْسَل:السَّببيَّةُ – المسَبَّبيَّةُ – الجُزئيةُ – الكليَّةُ – اعْتبَارُ ما كانَ – اعتبارُ ما يكونُ – المحَليَّةُ – الحالِّيَّةُ.

في قول الشاعر :

-11- أرَى العرَاقَ طوِيلَ اللّيْلِ مُذ نُعِيَتْ .. فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ

مجاز مرسل علاقته المحلية أو المكانية حيث ذكر العراق و يريد بها أهلها الذين حزنوا على فقدان أخت سيف الدول.

[1] الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992، ص15

ثانياً: البديع:

يستخدم الشاعر البديع سعيا للتوصل إلى أسلوب شعري يهدف إلى الكمال، ونستخدم في البديع وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال ووضوح الدلالة(1) ووجوه تحسين الكلام أنواع: فهناك ما يختص باللفظ وهناك ما يختص بالمحسنات البديعية المعنوية ونسميها (المحسنات البديعية) وهي التي تزين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعة من الجمال ، ومنها: الطباق ـ المقابلة – السجع – الجناس – الازدواج– التورية – التصريع – حُسن التقسيم – الترادف –مراعاة النظير – الاقتباس .

1- **التصـــريع**: هـــو تشـــابه نهايـــة الشـــطر الأول مـــع نهايـــة الشـــطر الثـــاني في البيـــت الأول.

نجد ذلك في القصيدة المتنبي في قوله:

1- يا أُخْتَ خَيرِ أخٍ يا بِنْتَ خَيرِ أبِ .. كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أشرَفِ النّسَبِ التصريع (أب، النسب)

2-**الطباق**:

نجد توظف الشاعر لي **الطباق** وهو: "الجمع بين الشيء وضده، أو بين معنيين متضادين ولم يأت الطباق تلقائيا، وإنما كان الشعراء يعمدون إليه عمدا، ويقصدون إليه قصدا ويعد الطباق من الرسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة والطباق نوعان:

طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا[2]**وطباق السلب**: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، ومن أمثلة الطباق قول الشاعر:

17- مَسَرّةٌ في قُلُوبِ الطّيبِ مَفرِقُهَا .. وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيضِ وَاليَلَبِ

في هذا المثال نجد (مسرة/ حسرة) اشتملا على شيء وضده، وهذا طباق الإيجاب.

وقول الشاعر أيضا :

28- وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا التي دُفِنَتْ .. وَقد يُقَصّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ

37- فَلا تَنَلْكَ اللّيالي، إنّ أيْدِيَهَا .. إذا ضَرَبنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

43- فقِيلَ تَخلُصُ نَفْسُ المرْءِ سَالمَةً .. وَقيلَ تَشرَكُ جسْمَ المرْءِ في العَطَبِ

---

[1] الخطيب القروبني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تج: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1996، ص 383.

[2] سميع أبو مغلى، علم الأسلوبية والبلاغة، ص 152.

هذه الأبيات إشملت على الشيء وضده أيضا (مَوْتَانَا- أحيائِنَا- النبع- الغرب -سَالِمَةً- العَطَبِ).

ونجد الطباق السلب في قوله:

35- وَأَنْتُمُ نَفَرٌ تَسْخُو نُفُوسُكُمُ .. بِمَا يَهَبْنَ وَلا يَسخُونَ بالسَّلَبِ

في هذا المثال نجد أن كلا الفعلين (تسخو/لاتسخون) يسمى طباق السلب.

ويدل استخدام الشاعر للطباق على تمكن لغوي، والاستفادة من إمكانيات اللغة، مما فتح لشعره مساحات ثرية من الإبداع .

3-**المقابلةُ** 1: الْمُقَابَلَة أنْ يُؤْتَى بِمَعْنَيَيْن أوْ أكْثَرَ، ثم يُؤْتَى بمَا يُقَابلُ ذَلِكَ عَلَى التَّرتِيب.

في قول الشاعر:

21- فَلَيْتَ طالِعَةَ الشّمْسَينِ غَائِبَةٌ .. وَلَيتَ غائِبَةَ الشّمْسَينِ لم تَغِبِ المقابلة

(طالِعَةَ - غَائِبَةٌ .. غائِبَةَ -لم تَغِبب)

استخدم الشاعر المحسنات البديعية ينطلق من هموم واقعه الإنساني الاجتماعي فجاءت مرآة عاكسة لآلامه وجروحه، ووصف من خلاله في رثاء "خولة" عاطفة قد أخذها الحزن و غلبها البكاء وافتتحه بخطاب خولة في بداية القصيدة دليل على ما يضمر لخولة.

وفي الأخير نستنتج أن النزعة الاجتماعية وأن قصيدته في رثاء خوله التي أثرت الجدال النقاد في قصة حب المتنبي لها وانه كتب في الغزل مما ببراز ما لدى الشاعر من إمكانيات الكتابة في الأغراض كلها وبرزت من خلال القصيدة تحليلنا للمستويات الصوتي والتركيبي والدلالي في تلك الأساليب والألفاظ والصور والدلالات التي وظفها للتعبير عن حالة الحزن والأسى التي انتابته الشاعر حين بلغه خبر موت خوله وهو بالكوفة، ففزع قلبه، واضطرب أمره، وانتشرت عليه عواطفه، ففي القصيدة أثر قلبه الفزع المضطرب، وعليها وسمٌ من لوعته وحرقته. والقصيدة هي كلام قلب محب مفجوع قد تقطعت آماله من الدنيا بموت حبيب قد فجعته المنية فيه.

---

[2] العمدة في محاسن الشعر وآدابه - (ج 1 / ص 114) وتحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر - (ج 1 / ص 24) والإيضاح في علوم البلاغة - (ج 1 / ص 111) وجواهر البلاغة للهاشمي - (ج 1 / ص 15) وعلم البلاغة الشيرازي - (ج 1 / ص 6)

الخاتمة

في ختام بحثنا هذا توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1. اعتناء المتنبي باختيار ألفاظ تتناسب معاني أغراضه، ففي المدح والرثاء يتوسل بألفاظ يعلى بها من شـــان الممدوح أو المرثي ويضعه في أعلى المراتب، وتجسد حالة الحب والغزل تبرز معاناته، وتضم ما يـــدور في نفسه.
2. جاءت عبارات المتنبي سهلة الصياغة قوية التأثير تجذب السامع وتترك أثرا في نفسه.
3. أبدع المتنبي في رسم الكثير من الصور الفنية، جسدت ما كان يجول في نفسه وخياله كما دلـــت علـــى عبقريته في تشكيل مفردات معجمة الشعري الخاص به ولغته الشعرية
4. اعتماد الشاعر على بعض التجاوزات من تقديم وتأخير، وذلك لبناء المعنى أحيانا، وللتلاؤم مع الـــوزن الشعري أحيانا أخرى.
5. عناية الشاعر بتوظيف الطباق والمقابلة وذلك بهدف تأكيد المعنى وتقرره في ذهـــن الســـامع. (نجـــد في القصيدة الصورة البديعية).
6. اهتمام المتنبي بالإيقاع الداخلي (تصريع، جناس، تكرار) علما أن شعر الرثاء المتنبي يتميز بالتكرار، حيث أراد من خلاله أن يؤكد الفكرة ويثبتها في ذهن المتلقي والإيقاع الخارجي (الـــوزن والقافيـــة)، الـــذي تناسب مع حالة الشاعر ونفسيته.
7. تنوعت التراكيب اللغوية المستخدمة في القصيدة الشاعر فجيء منها الجملة الخبرية (الاسمية) بنوعيها المثبتة والمنفية والجملة الفعلية والجمل ذات الوظائف النحوية التي تم توظيفها عن فطنة ودراية، فجاءت كلـــها مدغدغة لعواطف الإنسان ،وفي نفس الوقت ضمانها البنى الإفرادية بمجموعة من الأفعال والأسماء والصيغ التي أسهمت إسهاما مباشر في التعبير عن أبعاد الشاعر الشعورية .
8. اعتماد الشاعر على التشبيه خاصة التشبيه الضمني كما وظف أيضا الاستعارة والمجاز والكناية، للتعبير عن جوانب تجربته الشعرية والارتقاء بصورته الشعرية.(ضمت القصيدة الصورة البلاغية "البيان").
9. إن خلود شعر المتنبي على مر العصور دلالة واضحة على توفر القيم الجمالية فيه التي طغت على مختلـــف أغراضه الشعرية والمرثية خير دليل له.
10. إن الثنائيات في شعر الرثاء المتنبي ترتبط بموضوعة الموت، بالضرورة، ولذا فإن الثنائية الأساسية الـــتي تطرد في قصائد الرثاء هي ثنائية : الحياة / الموت.

11. كانت مهمة الشاعر في القصيدة هي خلق التناغم بين الحقول الدلالية فأعطى لكل حقل حقه بيد أن التنافر بين هذه الحقول بدا واضحا في لغة الشاعر ،وهذا ما حقق قدرته على جمع عدو عوالم داخـــل عالم واحد هو عالم المتخيل الشعري .

هذا وفي الأخير ومهما تحدثنا عن الأدب العباسي شعرا أو نثرا، ومهما تحدثنا عن الشعراء العباســيين فإننا لن نوفهم حقهم كاملا والمتنبي واحد من هؤلاء، فهو من الشعراء اللذين صنعوا مجد الأدب العباســي وترك بصماتهم من خلال أشعاره .

وأخيرا نعيد الشكر لله أوله وآخره ونتمنى أن تكون المذكرة بابا واسعا للبحث والمطالعة و يكفينـــا فخرا أنا اجتهدنا ووفقنا إلى حد ما لقوله صلى الله عليه وسلم "من اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد و لم يصب فله أجر واحد" .

"فسبحان ربك رب العزة عما يصفون، وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين".

الملاحق

*** ظروف كتابة القصيدة**

توفيت خولة عام 352 هـ، أي بعد مرور سنة واحدة أو سنتين على مغادرة المتنبي بلاط سيف الدولة وضربه في البلاد بين مصر وفارس ثم محاولة العودة إلى موطنه في الكوفة، ومن المعروف أن هذه كانت مدة جفوة بين الرجلين فشلت فيها كل محاولات سيف الدولة لإعادة شاعره وصديقه إلى بلاطه مرة أخرى بعد استرضائه

كما أنه تلقى الخبر وهو بعيد عن وطنه تحت وطأة الإحساس بالغربة، مما جعل للخبر أثرا مضاعفا في نفسه وإذا صدقنا فرضية أحمد محمد شاكر وعبد الغني الملاح القائلة بأن سبب مغادرة المتنبي بلاط سيف الدولة هو معارضة أبي فراس الحمداني زواج المتنبي بخولة – سيتضح لنا هول الصدمة التي تلقاها الشاعر بهذا الخبر، وكيف أنه عاش تجربة نفسية مرة نتجت عنها هذه القصيدة المميزة في بنائها الفريد.

قلما ماتت الكبرى هذه التي ذكرها هنا في المرثية المدروسة : وهي خولة أخت سيف الدولة ، في سنة 352هـ ، أي بعد ذلك بسنوات ثمان ، وكان أبو الطيب يومئذ بالكوفة ، فورد عليه خبرها ، فكتب إلى سيف الدولة قصيدة فيها (44) بيتاً ، منها واحد وثلاثون في ذكر خولة هذه ، و ستة أبيات في ذكر الدنيا و نكدها ، ولم يذكر سيف الدولة إلا في سبعة أبيات منها. هذا مع أن القصيدة التي رثى بها الصغرى ، لم يذكر فيها الصغرى مفردة ، إلا في بيتين هم) :خطبة للحمام (..... ، وذكر الكبرى ومعها الصغرى في ثلاثة أبيات هي) قاسمتك المنون (..... ، وجعل بقية القصيدة ، وعدتها (42) بيتاً ، في مدح سيف الدولة ، إلا قليلاً في الحكمة والحياة. أليس هذا عجيباً!

كان الفرق بين القصيدتين بيناً واضحاً لا خفاء فيه ، وكانت الثانية في رثاء" خولة "عاطفة قد أخذها الحزن و غلبها البكاء .... يقول أبو الطيب ، و افتتحها بخطاب خولة:

يا أُخْتَ خَيرِ أخٍ يا بِنْتَ خَيرِ أبِ ..... كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أشرَفِ النّسَبِ

أُجِلُّ قَدْرَكِ أنْ تُسْمَيْ مُؤَبَّنَةً ..... وَمَنْ يَصِفْكِ فَقد سَمّاكِ للعَرَبِ

أبو الطيب المتنبي يرثي خولة أخت سيف الدولة

إن القصيدة التي رثى بها المتنبي خولة الحمدانية مرتبطة بفرضية لطالما أثارت الجدل مؤداها علاقة الحب بين المتنبي وخولة، واذا صحت هذه الفرضية فان القصيدة تكون نتاج تجربة عاطفية فذة تزاد على صـــنعة أبي الطيب ،مما جعلني اختارها لدارسة الأسلوبية ولكشف شعرية المتنبي فيها وهو حزين

قصيدة: يا أخت خير أخ يا بنت خير أب

1- يا أُخْتَ خَيرِ أخٍ يا بِنْتَ خَيرِ أبِ .. كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أشرَفِ النّسَبِ

2- أجِلُّ قَدْرَكِ أنْ تُسْمَيْ مُؤَبَّنَةً .. وَمَنْ يَصِفْكِ فَقد سَمّاكِ للعَرَبِ

3- لا يَمْلِكُ الطّرِبُ المَحزُونُ مَنطِقَه .. وَدَمْعَهُ وَهُمَا في قَبضَةِ الطّرَبِ

4- غدَرْتَ يا مَوْتُ كم أفنَيتَ من عدَدٍ .. بمَنْ أصَبْتَ وكم أسكَتَّ من لجَبِ

5- وكم صَحِبْتَ أخَاهَا في مُنَازَلَةٍ .. وكم سألتَ فلَمْ يَبخَلْ وَلم تَخِبِ

6- طَوَى الجَزِيرَةَ حتى جاءَني خَبَرٌ .. فَزِعْتُ فيهِ بآمالي إلى الكَذِبِ

7- حتى إذا لم يَدَعْ لي صِدْقُهُ أمَلاً .. شَرِقْتُ بالدّمعِ حتى كادَ يشرَقُ بي

8- تَعَثّرَتْ بهِ في الأفْوَاهِ ألْسُنُهَا .. وَالبُرْدُ في الطُّرْقِ وَالأقلامُ في الكتبِ

9- كأنّ فَعْلَةَ لم تَمْلأ مَوَاكِبُهَا .. دِيَارَ بَكْرٍ وَلم تَخْلَعْ ولم تَهَبِ

10- وَلم تَرُدّ حَيَاةً بَعْدَ تَوْلِيَةٍ .. وَلم تُغِثْ داعِياً بالوَيلِ وَالحَرَبِ

11-أرَى العرَاقَ طوِيلَ اللّيْلِ مُذ نُعِيَتْ .. فكَيفَ لَيلُ فتى الفِتيانِ في حَلَبِ

12- يَظُنّ أنّ فُؤادي غَيرُ مُلْتَهِبٍ .. وَأنّ دَمْعَ جُفُوني غَيرُ مُنسكِبِ

13- بلى وَحُرْمَةِ مَنْ كانَتْ مُرَاعِيَةً .. لحُرْمَةِ المَجْدِ وَالقُصّادِ وَالأدَبِ

14- وَمَن مَضَتْ غيرَ مَوْرُوثٍ خَلائِقُها .. وَإنْ مَضَتْ يدُها موْرُوثَةَ النّشبِ

15- وَهَمُّهَا في العُلَى وَالمَجْدِ نَاشِئَةً .. وَهَمُّ أتْرابِها في اللّهْوِ وَاللّعِبِ

16- يعلَمْنَ حينَ تُحَيّا حُسنَ مَبسِمِها .. وَلَيسَ يَعلَمُ إلاّ اللهُ بالشَّنَبِ

17- مَسَرّةٌ في قُلُوبِ الطّيبِ مَفرِقُهَا .. وَحَسرَةٌ في قُلوبِ البَيضِ وَاليَلَبِ

18- إذا رَأى وَرَآهَا رَأسَ لابِسِهِ .. رَأى المَقانِعَ أعلى منهُ في الرُّتَبِ

19- وإنْ تكنْ خُلقتْ أُنثى لقد خُلِقتْ .. كَرِيمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسبِ

20- وَإنْ تكنْ تَغلِبُ الغَلباءُ عُنصرُهَا .. فإنّ في الخَمرِ معنًى لَيسَ في العِنَبِ

21- فَلَيْتَ طالِعَةَ الشّمْسَينِ غَائِبَةٌ .. وَلَيتَ غائِبَةَ الشّمْسَينِ لم تَغِبِ

22- وَلَيْتَ عَينَ التي آبَ النّهارُ بِهَا .. فِداء عَينِ التي زَالَتْ وَلم تَؤبِ

23- فَمَا تَقَلّدَ بالياقُوتِ مُشْبِهُهَا .. وَلا تَقَلّدَ بالهِنْدِيّةِ القُضُبِ

24- وَلا ذكَرْتُ جَميلاً مِنْ صَنائِعِهَا .. إلاّ بَكَيْتُ وَلا وُدٌّ بلا سَبَبِ

25- قد كانَ كلّ حِجابٍ دونَ رُؤيَتها .. فَمَا قَنِعتِ لها يا أرْضُ بالحُجُبِ

26- وَلا رَأيْتِ عُيُونَ الإنْسِ تُدْرِكُها .. فَهَلْ حَسَدْتِ عَلَيها أعينَ الشُّهبِ

27- وَهَلْ سَمِعتِ سَلاماً لي ألمّ بِهَا .. فقَدْ أطَلْتُ وَما سَلّمتُ من كَثَبِ

28- وَكَيْفَ يَبْلُغُ مَوْتَانَا التي دُفِنَتْ .. وَقد يُقَصِّرُ عَنْ أحيائِنَا الغَيَبِ

29- يا أحسَنَ الصّبرِ زُرْ أوْلى القُلُوبِ بِهَا .. وَقُلْ لصاحِبِهِ يا أنْفَعَ السُّحُبِ

30- وَأكْرَمَ النّاسِ لا مُسْتَثْنِياً أحَداً .. منَ الكِرامِ سوَى آبَائِكَ النُّجُبِ

31- قد كانَ قاسَمَكَ الشخصَينِ دهرُهُما .. وَعاشَ دُرُّهُما المَفديُّ بالذّهَبِ

32- وَعادَ في طَلَبِ المَتروكِ تارِكُهُ .. إنّا لَنغْفُلُ وَالأيّامُ في الطّلَبِ

33- مَا كانَ أقصرَ وَقتاً كانَ بَيْنَهُمَا .. كأنّهُ الوَقْتُ بَينَ الوِرْدِ وَالقَرَبِ

34- جَزَاكَ رَبُّكَ بالأحزانِ مَغْفِرَةً .. فحزْنُ كلّ أخي حزْنٍ أخو الغضَبِ

35- وَأنْتُمُ نَفَرٌ تَسْخُو نُفُوسُكُمُ .. بِمَا يَهَبْنَ وَلا يَسخُونَ بالسَّلَبِ

36- حَلَلْتُمُ من مُلُوكِ الأرْضِ كلّهِمِ .. مَحَلَّ سُمرِ القَنَا من سائِرِ القَصَبِ

37- فَلا تَنَلْكَ اللّيالي، إنّ أيْدِيَهَا .. إذا ضَرَبنَ كَسَرْنَ النَّبْعَ بالغَرَبِ

38-وَلا يُعِنّ عَدُوّاً أنْتَ قاهِرُهُ .. فإنّهُنّ يَصِدْنَ الصّقرَ بالخَرَبِ

39- وَإنْ سَرَرْنَ بمَحْبُوبٍ فجَعْنَ بهِ .. وَقَد أتَيْنَكَ في الحَالَينِ بالعَجَبِ

40-وَرُبّمَا احتَسَبَ الإنْسانُ غايَتَهَا .. وَفاجَأتْهُ بأمْرٍ غَيرِ مُحْتَسَبِ

41-وَمَا قَضَى أحَدٌ مِنْهَا لُبَانَتَهُ .. وَلا انْتَهَى أرَبٌ إلاّ إلى أرَبِ

42- تخالَفَ النّاسُ حتى لا اتّفاقَ لَهُمْ .. إلاّ على شَجَبٍ وَالخُلفُ في الشجبِ

43- فقِيلَ تَخلُصُ نَفْسُ المَرْءِ سَالَمَةً .. وَقيلَ تَشرَكُ جسْمَ المَرْءِ في العَطَبِ

44-وَمَنْ تَفَكّرَ في الدّنْيَا وَمُهْجَتِهِ .. أقامَهُ الفِكْرُ بَينَ العَجزِ وَالتّعَبِ

ديوان أبي الطيب المتنبي

نبذة عن حياة أبي الطيب المتنبي وديوانه

1- اسمه ونسبه :

أجمع كل الذين ترجموا حياة المتنبي وشرحوا ديوانه على أن اسمه أحمد"، على حين اختلفوا في اسم أبيه وجده وعشيرته اختلافا كبيرا، والتي ترجحه في اسم أبيه ما ذكره معاصروه ولا سيما ابن جني الذي جالسه وتحدث إليه فكانت بينهما مودة، إذ قال: البو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي من أهل الكوفة، ومولده منها بكندة سنة ثلاث وثلاثمئة، وتوفي سنة أربع وخمسين)

(ظاهر محسن كاظم، التركيب اللغوي لشعر المتنبي، ص 13-14)

2- كنيته ولقبه ا

اشتهر الشاعر بكنيته ولقبه حتى غلبنا على اسمه واسم أبيه، فلا يعرف إلا ب (المتنبي) أو (أبو الطيب) أو (أبو الطيب المتنبي)

(المرجع نفسه، ص 16)

3- عناية العلماء بديوانه

لم يحظ ديوان من دواوين الشعر العربي منذ عصر ما قبل الإسلام، وحتى يومنا هذا بما حظي به ديوان المتنبي من حيث كثرة شروحه واهتمام اللغويين والنحويين والبلاغين والنقاد به بحثا وشرحا ونقدا حتى قال فيه ابن رشيق القيرواني مقولته المشهورة: (جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس)، فقد ذكر كوركيس عواد، وميخائيل عواد في كتابهما (رائد الدراسة عند المتنبي) فيما يزيد على ثمانين شرحا له، إذ شرع الحويون واللغويون بشرح ديوانه منذ أيام حياته حتى عصرنا هذا، ومن أبرزهم ابن جني والواحدي والخطيب التبريزي وأبو علاء المعري والعكبري ومن المحدتين اليازجي و البرقوقي

(المرجع تقسه، ص 20)

وقد قسم دارسو شعر المتنبي شعره على خمس مجموعات وهي:

- الشاميات: وعدد أبياتها (2352) بيتا
- السوفيات: وعند أبياتها (154) بيتا
- الكافوريات: وعدد آياتها (528) بيتا
- الشيرازيات: وعند أبياتها (326) بيتا
- الفاتكيات: وعد أبياتها (357) بيتا
- فيكون الجموع (5117) بيتا

(ظاهر مصن كانتظم، مي 20-22)

الترتيب الزمني للقصائد المدروسة من شعر المتنبي، بالاعتماد على شرح مصطفى البياتي؛

1- كان تسليمه وداعا

2 - الدموع تتجدني والظلام ينجدها

3- عش عزيزا أو مت وأنت كريم

4- كيف يموت من لا يعشق در

5- كل كريم يمان

6- شغلي عنك بك

7-الكواكب في التراب تفور

8. تفوسهم بها أنق أن تسكن اللحم والعظما

9-و الخيل والليل والبيداء تعرفني

10. حتيك ونبيك داعيا

11. تمتع من سهاد أو رقاد 12

12- أشخصنا نحت لي أم مجازيا؟

13. كان الحر بينهم يتيم

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم.**

❖ **المصادر والمراجع**

1. ديوان المتنبي دار بيروت لطباعة والنشر .بيروت .ط1403 هـ.1983م .
2. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د، ط)، (د، ت).
3. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952.
4. إبراهيم عبد الله البعولي، مقال بعنوان: الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 36، ع2، 2009.
5. إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
6. ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ج 1،شرح وضبط :عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.
7. ابن عقيل، شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، ج3، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، مصر، 2004.
8. ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999، مادة سلب، ص320.
9. ابن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، ج4، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 2001.
10. أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي دمشق، (د.ت).
11. أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مج 5، ع 1 مصر، 1984.
12. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، 2005.
13. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 5، 1998.
14. ادونيس: علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989.
15. الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ،1992.
16. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
17. جارالله الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ،1998، مادة سلب.
18. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي وحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
19. جرجي شاهين عطية، سلم اللسان في الصرف والنحو والبيان، دار ريحاني، بيروت، لبنان، ط 4، (د ت).
20. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، المطبعة الرسمية، تونس، 1986.
21. حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.
22. خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2000.

23.رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2000.
24.رابح ملوك: ريشة الشاعر، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1 ،2008.
25.رمضان صادق: شعر ابن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ،1998.
26.صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ ،1998م.
27.صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والايقاع الشعري، دار الأيام، الجزائر، ط1، 1996.
28.عباس حسن، النحو الوافي، ج 3، دار المعارف، مصر، ط 3، (د.ت).
29.عبد الجليل منقور: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2001.
30.عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، (د.ت).
31.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ودار المدني، جدة السعودية، ط3 ،1413هـ/1992م.
32.علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2007.
33.علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى، باكستان، ط1، 2010.
34.فاروق شوشة: لغتنا الجميلة، مكتبة الأسرة، مصر، ط2، 1999.
35.فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، مصر (د، ت).
36.فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ ،2003م.
37.قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1979.
38.كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2006.
39.كمال بشر، دراسات في علم اللغة (القسم الثاني)، دار المعارف، مصر، ط2، 1971م.
40.محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج1، دار الشرق العربي، بيروت، ط3، 1971.
41.محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي، مصر، 1999 .
42.محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2010.
43.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ،1994.
44.محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013.
45.محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية لبنان، ط3 ،1998.
46.محمد مروان سعيد عبد الرحمان: دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مذكرة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين ،2006.
47.محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005.
48.محمود علي السمان، "العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه"، دار المعارف، القاهرة، ط1986/2.
49.مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الناشر منشأة المعارف الإسكندرية (د، ت).

50.مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، تنقيح: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 2، 1993.
51.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، (د.ط)،1962.
52.جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992م.
53.حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية تونس، 1966.
54.أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994م.
55.مولاي علي بوخاتم – مصطلحات الدرس السيمائي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية – ع1 .2002- سيدي بلعباس-ص8.
56. حسن ناظم – مفاهيم شعرية – دراسة مقارنة في المنهج وأصول المقاهيم – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط1994 – ص 28.
57. عبد الرحيم أبو صفاء – العدول وسؤال الشعرية "رؤية أسلوبية –جسور المجلة الدولية لعلوم الترجمة و اللغة – من مقال الشعرية العربية و النقد المعاصر 2007 – العدد الرابع ص 20
58.ربابعة موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، جرش للبحوث والدراسات، ع2، 1997م
59.الاشموني، شرح الأشموني على ألفية بن مالك، تج: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان،ط1995،1، ص 76.
60. ابن يعيش الموصلي، شرح المفصل للزمخشري، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ج4،ص207.
61.- إبراهيم روماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث .
62. الزبيدي، تاج العروس، تج: عبد العليم الطحاوي مادة (شروط) مكتبة مركز التوثيق والمخطوطات والنشر، (د.ط)، 1995، ص 404.
63. عبد الباسط سالم، بناء الأسلوب في ديوان الأسرار الغربة لمصطفى العماري، ص 128.
64. أحمد بن فارس الصاحبي، في فقه اللغة، ع/ مصطفى الشويمي، مؤسسة ندران بيروت، لبنان (د.ط)، 1963، ص 181.
65. سيبويه، الكتاب ت/ عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، ط3، 1995، ص 128- 220.
66. فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط2004،1،ص6
67. فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص107.
68. يحي بن حمزة العلوي، الطراز، مطبعة المقتضب مصر، ط1، 1914، ص 198.
69. يحي بن حمزة العلوي، الطراز، مطبعة المقتضب مصر، ط1، 1914، ص 198.
70.نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر (د، ط) .
71.يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2007.
72. عبد العالي لقدوعي، الجواهر البديعة (من نظم ابن المنيعة)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2011.
73.إبراهيم الوصيف هلال، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان.

❖ **الرسائل الجامعية**

74.رشيد بديدة: البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات العامة،جامعة الحاج لخضر باتنة،2011/2010.

75.سامية راجح: مقال نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، جامعة خيضر بسكرة(الجزائر)، العدد 13مارس2012

❖ **المواقع الإلكترونية**

75. http://traduction magazine.com/index.php?option=com.-content-atlas=vidais=P76.
76. jean Dubois et Autres- Dictionnaire de linguistique (Poetique-P381)
77. Gean Dubois et et Autres-Dictionnaire-16 de linguistique-p458

الفـــــــــهرس:

كلمة شكر

إهداء.

مقدمة.

تمهيـــد.

- مفهوم الشعرية.....6
- الشعرية والأسلوبية..... 12
- مستويات ومداخل التحليل الأسلوبي..... 15
- مهام الأسلوبية.....17

الفصل الأول: المستوى الصوتي (نظري/ تطبيقي)

- ❖ تمهيد:.....19
  - ماهية الايقاع.....20
- ❖ **1.** الموسيقى الخارجية..... 22
  - أ – وزن القصيدة (البحر)..... 22
  - **ب**– القافية..... 26
  - **ت**– الروي..... 28
- ❖ **2.** الموسيقى الداخلية 28

– التكرار ووظيفته الشعرية 30

1- تكرار الأصوات 33

- الأصوات المجهورة 33
- الأصوات المهموسة 35
- الأصوات الاحتكاكية 37
- الأصوات الانفجارية أو الشديدة.....38
- الأصوات المنحرفة 39
- الأصوات اللين 39
- الأصوات المفخمة..... 39

2- تكرار الكلمة 40

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

تمهيد 44

1- أقسام الجملة.....44

– أ – الجملة الفعلية :.....44

– الجملة الفعلية المنفية.....45

– الجملة الفعلية الاستفهامية 46

– الجملة الفعلية الشرطية 47

– ب–الجملة الاسمية: 48

– الجملة الاسمية البسيطة 48

–الجملة الاسمية المنسوخة.....49

2. توظيف الأزمنة..... 50

- **أ–** الفعل الماضي..... 52
- **ب–** الفعل المضارع.....52
- **ت–** الفعل الأمر.....54

2. التقديم والتأخير 54

❖ **قصيدة المدروسة** 56-57

المبحث الثالث: المستوى الدلالي

تمهيد.....59

1. نظرية الحقول الدلالية.....59

- **أ–** مفهوم نظرية الحقول الدلالية.....59 -60
- **ب–** الحقول الدلالية البارزة في القصيدة..... 61-64

2– الصور البلاغية

❖ الصور البيان 65

- التشبيه.....65
- الاستعارة 66
- الكناية 68
- المجاز المرسل 69

❖ البديع 70

خاتمة.....73
الملحق الأول.
قائمة المصادر والمراجع.
فهرس المحتويات.
الملخص.

ملخص

يمثل المنهج الأسلوبي منهجاً كاشفاً للعديد من مظاهر الإعجاز اللغوي وما ينتجه من دلالات تبعاً لزوايا النظر التي يقوم عليها.

وفي بحثنا هذا نحاول تسليط الضوء على منهجية تفيد من رؤية أسلوبية ذات طريقة موجّهة تتلخص في أنّ لكل نص شعري نمطاً قرائيًّا تفرضه طبيعة القصيدة المراد دراستها، وهي في هذا البحث قصيدة (رثاء الأخت الكبرى لسيف الدولة) للشاعر العباسي المتنبي .

إذا لم يكن المتنبي – يوما – شاعرا كغيره من الشعراء ، فهو طراز خاص ، ونموذج لا نجد له مثيلا في تاريخ الشعر العربي ، فقد تفرد بطريقته الخاصة في عرض معانيه

قال بعضهم في وصفها أنها " مما تخرق العقول " ومن هذه الأساليب الخاصة في شعر المتنبي ، طريقة تظهر في غرض الرثاء وخاصة قصيدة خولة التي يعدد موضوعها من أهم القضايا التي كانت قائمة بين النقاد ولها الكثير من الدلالات المقصودة، واقفين فيها على أهم البنيات الدالّة ومحاولة تفسيرها وفقاً للبناء الكلي للقصيدة، لذا جاء البحث على ثلاثة مستويات شكّلت بمجملها حضوراً فاعلاً وسيادياً في القصيدة موضوع الدراسة، وهي:

–المستوى الايقاعي.

–المستوى التركيبي.

– المستوى الدلالي.

Résumé :

Le programme (la méthode) méthodique est un système déclaratif de plusieurs aspects de l'incapacité langagière ce qui provoque des agaceries vu les angles considérés sur lesquels il est basé.

Et dans notre recherche (exposé), on essaye de mettre la lumière sur une méthode intéressante d'une vision méthodique qui a une façon ciblée et qui se résume sous forme que la nature du poème dont on étudié l'impose.

Dans cet exposé, un poème (déplorer une grande sœur pour Seif Edawla) du poète El Motanabi.

Si El Motanabi n'était pas un jour un poète comme les autres poètes , il est donc un modèle spécial et un exemplaire (exemple) qu'on ne peut pas trouver pareil dans l'histoire de la poésie Arabe ; il était unique dans sa façon d'exposer les significations. Comme le disait une personne : « Ce qui sort de l'ordinaire », et parmi les styles d'El Motanabi, une façon qu'on trouve dans la déploration et surtout le poème de Khawla ou son sujet aborde plusieurs cas et ou était un sujet entre plusieurs personnes qui le critiquer et qui avait de nombreuses significations, ou ils ont essayé de l'expliquer vu la forme de la poésie.

C'est pour cette raison, notre exposé est basé sur trois niveaux qui ont formé une présentation dans le poème et qui sont :

** de niveau rythmique.*

** de niveau composé (d'assemblage).*

** de niveau agacé.*

Abstract :

The met hodi cal (method) is a declarative system of several aspects of the linguisticinc apacity which provokes annoyances considering the considered angles on which it isbased.

And in ourresearch (exposition), we try to put the light on an interesting met hod of a methodical vision which has a targeted way and which is summed up in the formthat the nature of the poem of which one studiesit imposes it. In this talk, a poem (lamenting a big sister for Seif Edawla) of the poet El Motanabi.

If El Motanabiwas not a poet like otherpoets, heis a special model and a copy (example) that can not befound in the history of Arabicpoetry;hewas unique in hisway of expoundingmeanings. As one person put it: "Whatis out of the ordinary", and among the styles of El Motanabi, a wayfound in the lamentation and especially the poem of Khawla or hissubjectaddressesseveral cases and wherewas a subjectbetweenseveral people whocriticizehim and whohadmanymeanings, or theytried to explainitgiven the form of poetry.

For thisreason, ourpresentationisbased on threelevelsthatformed a presentation in the poem and thatare:

** rhythmiclevel.*

** compound level (assembly).*

** levelannoyed.*