الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البنى الأسلوبية في ميمية المتنبي قصيدة -الحمى- أنموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغة عربية

التخصص: علوم اللسان العربي

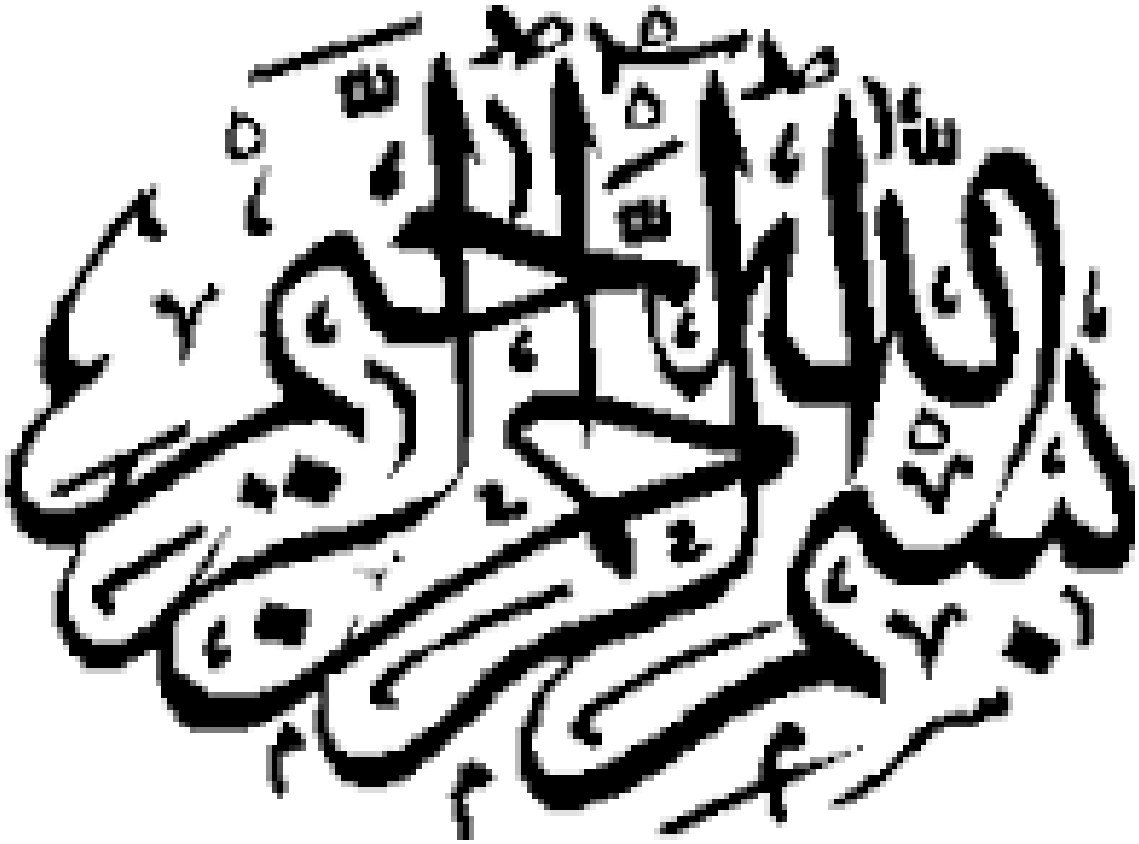
إعداد الطالبة:
*- بوكماية رحمة

إشراف الأستاذ :
بومصران نبيل

لجنة المناقشة

الرقم	اسم و لقب الأستاذ	الجامعة	الصفة
1	سليمة خليل	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف _ ميلة_	رئيسا
2	حياة لشهب	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف_ميلة_	مناقشا
3	نبيل بومصران	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف_ميلة_	مشرفا و مقررا

السنة الجامعية: **2015/2014**



إهداء
إلى والدي الغاليين
إلى أخواتي وإخوتي
إلى كل الأصدقاء والزملاء
إلى كل من علمني حرفا
إلى كل من قرأ بحثي فاستفاد
أهدي ثمرة جهدي
رحمة

شكر وعرفان

قال تعالى: "ولئن شكرتم لأزيدنكم"

سورة إبراهيم-07-

قال رسول الله- صلى الله عليه وسلم: (من لم يشكر النّاس لم يشكر الله) رواه مسلم.

أول الشكر هو لله عز وجل على توفيقه في تقديم هذا البحث ثم إلى الأستاذ المشرف "نبيل بومصران" الذي أعانني في إنجاز البحث وإخراجه إلى النور ، فله خالص شكري وامتناني.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف ، وكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث ولو بعبارة بسيطة.

hvøøDŽqtsDŽ

مقدمة:

استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي، وقد قُدّر لها بفضل جهود مجموعة من الدارسين أن تستقر منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية متوخيا الموضوعية والعلمية بعد أن حامت حولها كثير من الشكوك في شرعية وجودها، فغدت بذلك الأسلوبية طريقة تستكشف الخطاب الأدبي من خلال جهده اللغوي، ساعية بفضل طرائقها وأدواتها إلى استخراج ما يكتنزه هذا الجسد من قيم جمالية وفنية.

وبناء على ذلك فإنّ الأسلوبية تطمح إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي "البنية الإيقاعية الصوتية والبنية التركيبية والبنية الدلالية"، وغايتها في ذلك هي البحث عن العلاقات التي تربط هذه البنيات بغية الوصول إلى ما يتفرد به الخطاب الأدبي من حيث بنائه اللغوي وإدراك القيمة الفنية والأدبية التي تختفي وراء هذه البنيات.

وغدت الدراسات الأسلوبية رافدا مهما لاستكمال البحوث الأسلوبية في مجالها النظري، لذلك اتجهت كثير من الدراسات الأسلوبية إلى ولوج عوالم النصوص لسبر أغوارها متجشمة الصعاب بهدف استكشاف السيمات الأدبية للغة النص وفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها الأديب، والتي ترتقي بمستوى الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير.

ومما لا شك فيه أن مايصل إليه الدارس الأسلوبي في مكاشفته لهذه النصوص الأدبية سيدعم البحوث الأسلوبية في شقها النظري.

وكثيرا ما عبر قارؤوا شعر أبي الطيب المتنبي عن تأثرهم وردود أفعالهم عند سماعهم أو ترديدهم لإحدى قصائده لأنهم وجدوا فيه صدقا في المشاعر، وجمالا في المعاني وتلاعبا بالألفاظ، فشعر المتنبي هو شعر الحكمة المستوحاة من تأملاته وتجاربه في الحياة.

ومما لا شك فيه أن هذا الشعر – على هذا القدر من الإعجاب – لابد أن يكتنز في جسده اللغوي من السمات الأسلوبية التي تبعث في أدواته اللغوية طاقة تعبيرية وإيحائية تجعل منه شعر على ذلك القدر من الإعجاب والتقدير.

والدليل على عبقرية المتنبي وتميزه هو استبداده لقلوب قارئيه من أول وهلة وهذا ما جعل الدارسين ينكبون على شعره بالدراسة والتحليل، إذ ثمة دراسات مستفيضة قد تناولت شعر أبي الطيب المتنبي من حيث خصائصه المختلفة، ومن أبرز هذه الدراسات التي اطلعت عليها واستفدت منها:

- الشروحات المختلفة لديوان المتنبي منها (شرح الموحدي وشرح العكبري).
- أبو الطيب المتنبي وماله وما عليه لأبي منصور الثعالبي.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني.
- في مجلس أبي الطيب المتنبي إبراهيم السامرائي.
- المتنبي وصراعاته دراسة نفسية أسلوبية لحنان بنت عبد العزيز.
- المتنبي الباهرة لعبود أحمد الخزرجي.

وانطلاقا من هذه الدراسات المختلفة جاءت دراستي للبنى الأسلوبية في ميمية المتنبي، قصيدة –الحمى– أنموذجا وهي إحدى روائع المتنبي التي تأسر كل متطلع عليها من خلال صورتها الجمالية الفنية التي تنبئ بقدرة الشاعر وتمكنه.

وقد عززت هذه المبررات جميعها اختياري لهذا البحث ودفعت بي إلى أغوار هذا العالم الشعري لأستكشف الكثير من الأسرار التي تستتر وراء جسده اللغوي.

واستخدم البحث "المنهج الأسلوبي البنيوي" ويتخذ من القصيدة ركيزة محورية في الدراسة فمنهج الدراسة يهدف إلى دراسة قصيدة "الحمى" للمتنبي من خلال نسيجها اللغوي فيعمد إلى

دراسة الطريقة التي تتشكل منها، وإبراز العلاقات التي تحكم في بنائها، وبالتالي إبراز خصائصها التي تعطي للأسلوب تميزه وتفرده.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة البحث ومدخل تمهيدي و ثلاثة فصول تطبيقية إضافة إلى خاتمة.

وخصصت المدخل التمهيدي لتقديم مفاهيم نظرية حول الأسلوبية وقد ركزت في هذه المفاهيم على ثنائية الأسلوب والأسلوبية ومفهومها عند العرب والغرب، وحددت علاقتها بأهم العلوم الأخرى كالبلاغة واللسانيات، مع ذكر طرائها واتجاهاتها المختلفة أما الفصل التطبيقي الأول فقد خصصته للبنية الإيقاعية الصوتية في الميمية وتطرقت فيه إلى ما يأتي:

- مفهوم الإيقاع: قدمت له المفهوم اللغوي والاصطلاحي.
- أنواع الإيقاع: فهناك نوعان:

1- الإيقاع الخارجي: وتناولت فيه دراسة مطلع القصيدة، والبحر وأهم خصائصه،والقافية وأنواعها، وتحديد الروي.

2- الإيقاع الداخلي: ودرست فيه المستوى الصوتي وتكرار الحروف مفردة (الهمس والجهر والشدة والرخاوة) وتكرار الحروف مجتمعة، والجناس.

وأما الفصل التطبيقي الثاني فقد خصصته للبنية التركيبية وتطرقت فيه إلى مفهوم الجملة وأقسامها.

- طبيعة التراكيب: حيث تناولت طبيعة التراكيب من حيث الاسمية والفعلية والمنفية والمثبتة.
- الانزياح التركيبي: وتناولت فيه التقديم والتأخير والحذف والإطناب والتجريد.
- أساليب الكلام: وقد أبنت فيها عن الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي وغرض كل منهما.

وفي الفصل التطبيقي الثالث الذي خصصته للبنية الدلالية فقد تناولت فيه ما يأتي:

- أهم الحقول الدلالية في الميمية.
- دراسة الرمز والألفاظ الموحية.
- الصورة الشعرية: تطرقت إلى تعريفها ودراسة أنواعها من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.
- الطباق والمقابلة.

وقد حاولت باستمرار في كل الفصول أن أستعين في تحليلاتي والنتائج التي أتوصل إليها بالإحصاء قدر المستطاع.

وينتهي البحث بخاتمة تكشف على النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد حدت بي هذه الخطة إلى التماس مادة البحث من مراجع كثيرة، شملت حقولا معرفية متنوعة، منها العروض والنحو والبلاغة والصوتيات وعلم الدلالة والمعجميات والأسلوبية والنقد الأدبي،ومن أهمها:الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي والأسلوبية (الرؤية والتطبيق) ليوسف أبي العدوس، والكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، وعلم الدلالة التطبيقي لهادي نهر...الخ.

والصعوبة التي وجهتني أثناء إنجازي لهذا البحث هي كثرة المراجع إذ تطلبت مني وقتا كبيرا للإطلاع عليها واجتباء المادة العلمية اللازمة منها، فالأسلوبية عرفت دراسات شتى مما يجعل أي دارس يواجه صعوبة في الإلمام بمختلف هذه الدراسات.

وأغتنم فرصة تقديم هذا الجهد المتواضع الذي أرجو أن يحظى بالقبول والرضا،لأوجه خالص شكري وامتناني لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث وأخص بذلك أستاذي الفاضل "نبيل بومصران" الذي كان نعم الأستاذ من خلال إشرافه على إنجاز هذا البحث فقد كانت

نصائحه وتوجيهاته وتسديداته وراء إنجاز هذا الجهد حتى بلوغه صورته النهائية،كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على تكبد عناء تصحيح البحث ومناقشته.

والتي أرجو أن يكون جهدا يضاف إلى الجهود المقدمة في سبيل تدعيم البحوث الأسلوبية في مسارها التطبيقي.

üøøQqDž

hvǐǴNj‡zŬε üNjΘ hvǐþuᵛdž !ǐljƑ2DŽ

:hvǐǴNj‡zŬεNj ƒNj‡zŬε hvǐəFdžk :ŰNjć

ƒþƐllεNj ƒþyllε qdžY ƒNj‡zŬε !NjNJ2DŽ -1

ƒþƐllεNj ƒþyllε qdžY hvǐǴNj‡zŬε !NjNJ2DŽ -2

:njþqŬε !Nj‡ylIFǴ hvǐǴNj‡zŬε hu5úY :FǐdžFk

IƑǐdžFz‡llεNj hvǐǴNj‡zŬε -1

hvƷúǴllεNj hvǐǴNj‡zŬε -2

/ƑNJWljƑdžDŽNj hvǐǴNj‡zŬε IƑljFW‡Ŭε :FkIlFk

hvǐǴNj‡zŬε IƑljFW‡ε -1

hvǐþǐǴy‡llε hvǐǴNj‡zŬε -ć

hvǐz2dždžllε hvǐǴNj‡zŬε -ƒ

hvǐNjǐdžǴllε hvǐǴNj‡zŬε -ł

:(ǏǴNj‡zŬε üǐ‡Θ‡llε Ƽəεþư) hvǐǴNj‡zŬε ƛljƑdžDŽ -2

hvǐzqΘllε hus̈ǐþư'llε -ć

hvǐWNjllNj‡ǐ2llε Yþəεqllε ƛNJdžDŽ -ƒ

DžNjz‡ǐǴ Yþ Njq -ł

hvǐəƑTΘŪε hus̈ǐþư'llε -q

(hvǐNjǐdžǴllε)hvǐ2ǐuᵛNjllε hus̈ǐþư'llε -LJ

hvǐ2TNjllε hus̈ǐþư'llε -Nj

ǏǴNj‡zŬε üǐ‡Θ‡llε IƑǐNj‡zDŽ :ƑyǴεþ

Ǐ‡NjTllε ǏYƑs̈ǐŪε njNj‡zDŽllε -1

ǏǴǐIþ‡llε njNj‡zDŽllε -2

ǏllŰqllε njNj‡zDŽllε -3

مدخل:

ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة، إذ بدأ مع مطلع القرن العشرين اهتمام متزايد بعلم اللغة واللسانيات، فكان من ثمرات هذا الاهتمام ولوج علم جديد يبحث في جماليات النصوص المنطوقة والمكتوبة عرف في الدراسات الحديثة بـ "علم الأسلوب" أو "الأسلوبية" وقد قدر لها أن تستقر منهجا يهدف إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي، وبناء على ذلك فإنّها تطمح إلى البحث عن العلاقات التي تربط هذه البنيات بغية الوصول إلى ما يتفرد به الخطاب الأدبي من حيث بنائه اللغوي وإدراك القيمة الفنية والأدبية التي تستتر وراء هذه البنيات.

أولا: ثنائية الأسلوب والأسلوبية:

تعددت تعريفات العلماء للأسلوبية وتنوعت وتباينت من حيث الصياغة والمنطلقات لكنهم اتفقوا على أن الأسلوبية في أبسط معانيها هي الدراسة العلمية الموضوعية للأسلوب وبهذا يكون الأسلوب هو ميدان الدراسة الأسلوبية حيث تعمد إلى إبرازه والكشف عن خصائصه المميّزة معتمد جملة من الأدوات الإجرائية في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية، وقد بلغت الدراسات الأسلوبية الكثرة التي يصعب وضع خلاصة موجزة وشاملة لهذا الكم الهائل من الدراسات.

وقبل الخوض في المسارات التي سلكتها الأسلوبية وأهّم البحوث التي تناولتها والأهداف التي توخّتها، يجدر بنا أن نعرض إلى مصطلح الأسلوب باعتباره ميدان الدراسة من جهة، وسابق الوجود من جهة أخرى.

1/ مفهوم الأسلوب:

ظهر مصطلح "الأسلوب" ومعه إشكالية التعريف، حيث كان الاختلاف ولا يزال قائما بين الدارسين في التعامل معه من شتى النواحي، نتيجة تعدد الاتجاهات والرؤى، وكذا رحابة الميادين التي تعلق بها هذا المصطلح، إضافة إلى دراسته عبر حقب زمنية وبيئات مختلفة لكل منها طابعها الفكري المميز لها.

أ/ الأسلوب لغة عند العرب والغرب:

أ-1/ عند العرب:

لم يغفل المعجم العربي الإشارة إلى مفهوم الأسلوب، فقد ورد عن "ابن منظور" في (لسان العرب) قوله: "ويقال للسطر من النخيل: أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن: يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي في أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب، إذا كان متكبرا". [1]

ويقول "الزمخشري" في كتابه (أساس البلاغة): "سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على ميتها فهي مسلب، والإحداد على الزوج، والتسليب عام، وسلكت أسلوب فلان، طريقته، وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز: سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب أخذ ورقها وثمرها، وشجرة سلب وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ويسرى".[2]

- مستوى مادي، يتصل بمفهوم اللفظة من النواحي الشكلية.[3] ويتمثل في: (السطر من النخيل الممتد، اللباس...).
- ومستوى فني، يرتبط بسلوكيات المقولات الكلامية[4]، ويتجلى في: (الفن، المذهب السلوك، طريقة الكاتب).

---

[1]- جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تعليق خالد رشيد القاضي، دار الصبح وإديسوفت، بيروت، لبنان، ج6، ط1، 2006م، ص266، مادة (س ل ب).

[2]- جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري : أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998م، ص468، مادة (س ل ب).

[3]- عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2002م، ص103.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وجاء في المعجم (القاموس المحيط) لصاحبه "الفيروز آبادي": "الأسلوب، الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في كتاباته، والفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون، والصف من النخيل ونحوه، والجمع أساليب".[1]

كما ورد مصطلح الأسلوب عند "الفيومي" في (المصباح المنير): "الأسلوب بضم الهمزة الطريق والفن، وهو على أسلوب من أساليب القوم، أي على طريق من طرقهم والسلب وما يسلب، والجمع أسلاب."[2]

ونستنتج من خلال القولين السابقين أن كلمة أسلوب لا تخرج عن معنى الطريقة أو السبيل الذي ينتهجه الكاتب في تشكيل المادة اللغوية وإبراز الخصائص الفردية المكونة للنص.

ونستخلص من خلال ما تقدم أن مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم يحمل في طياته معنى الفن، أو ما يكون متعلقا باللغة، من حيث التفنن في إظهارها بسمات تكون أدعى للقبول، وأشد تأثير في السامع، فهو منهج خاص في الفن والكتابة والتعبير عن الأفكار ونمط وطريقة كل إنسان في الحياة.

أ-2/ عند الغرب:

ورد مصطلح الأسلوب عند الغرب مشتقا من الأصل اللاتيني « Stilus » وهو يعني ريشة أومن الإغريقي « Stylos » وتعني عمودًا ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معان أخرى عن طريق المجاز وهي معان تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية...لكن كلمة (Stylos) تعني في اللغة الإغريقية عمودًا،[3]يتضح لنا من خلال القول أن "الأسلوب" في المعاجم الغربية يقتصر على طريقة الكتابة أو فن الكتابة أو الطريقة الخاصة للتعبير عن العواطف والأفكار والانفعالات التي تختلج نفس الإنسان.

---

[1]- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ط4، 2004م، ص441، مادة (س ل ب).

[2]- أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي: تح: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1977م، ص284.

[3]- صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص93.

ب/ الأسلوب اصطلاحا عند العرب والغرب:

ب-1/ عند العرب:

تختلف دلالات الأسلوب اصطلاحا من دارس إلى آخر مما أدى إلى صعوبة تحديد دلالة واضحة ومحددة له، فمن الدارسين من يخص به أسلوب كاتب بعينه، ومنهم من يخص به طريقة التعبير أو نمط الكتابة وغيرها من التعريفات التي تجعل حصر هذا المصطلح في تعريف واحد أمرا صعبا.

لقد بدل العرب القدامى جهودا مضنية، إذ قدموا مباحث أسلوبية شتى بدءا بكيفيات أداء المعنى والتمايز بين الأدباء في الأساليب وتصنيف الأسلوب على أساس الجنس الأدبي، والخطاب في حد ذاته إلا أن ذلك لم يبلور نظرية أسلوبية متكاملة في المجال التنظير أو التطبيقي.[1]

ومن بين أهم العلماء العرب الذين قدموا درسا عن الأسلوب نذكر: "الزمخشري" في كتابه (الكشاف)، و "أبو يعقوب السكاكي" في كتابه (مفتاح العلوم) و"الجرجاني" في كتابه (دلائل الإعجاز)، و"حازم القرطاجني" في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، و"ابن خلدون" في (مقدمته)، و"ابن قتيبة" في كتابه (تأويل مشكل القرآن)، و"الباقلاني" في كتابه (إعجاز القرآن) و"ابن رشيق" في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه).

ولقد درسوا هؤلاء العلماء من لغويين وبلغاء ونقاد ومفسرين الأسلوب انطلاقا من دراساتهم في خصائص الأساليب الشعرية، وخصائص أسلوب القرآن، التي اندرجت تحت مباحث إعجاز القرآن، وخصائص أسلوب الحديث النبوي.[2]

نخلص من خلال ما تقدم إلى أنه لم يثبت عن علماء العرب القدامى اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب، إذ ربطوه بالناحية المعنوية في التأليفات، وبطبيعة الجنس الأدبي وبالبلاغة والنحو...كل حسب نظرته الخاصة.

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص172.

[2]- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نير، سكيكدة، الجزائر، ط1، 2007م، ص13.

أما المحدثون من العرب فقد عنوا بالأسلوب، وحاولوا أن يعالجوا هذا المصطلح بشيء من الوضوح والشرح.

ومن أبرز الدارسين: "حسين المرصفي" في كتابه (الوسيلة الأدبية) و"أمين الخولي" في كتابه (فن القول) و"أحمد الشايب" في كتابه (الأسلوب).

ويرى "أحمد الشايب" أن الأسلوب هو الصورة اللفظية التي يُعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني.[1]

نستنتج من خلال القول أن الأسلوب يتمثل في التركيب اللغوي للخطاب والعلاقات التي تنظم فيها صورة هذا الخطاب اللفظية، وبهذا يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لصاحبه فمن خلاله نعرف شخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية.

وما يمكن أن نذهب إليه أنّ "أحمد الشايب" لخص مفهوم الأسلوب في ثلاثة مصطلحات شملت عناصر الأسلوب كلها هي: التفكير والتصوير والتعبير "ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون من العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم" [2] ، ونجد "المرصفي" يتفق في تعريفه للأسلوب مع "ابن خلدون" في حديثه عن الملكة اللغوية التي يختص بها المبدع، إذ لا بد لهذا المبدع أن

يمتلك استعدادا طبيعيا يساعدُهُ على إنشاء الكلام ويكون ذا حافظة قوية، وفهم ثاقب وذاكرة مطيعة. [3]

واعتمد بعض المحدثين على ما ذكره القدماء ولم يخالفوه إلا قليلا فقد حاول "أحمد حسن الزيات" في كتابه (دفاع عن البلاغة) دراسة الأسلوب اعتمادا على البلاغة القديمة

---

[1]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م ص12.

[2]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط5، 2005م، ص52.

[3]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص83.

ونظرة الغربيين له، فرأى بأنه: "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام". [1]

مبرزا بهذا مدى تشربه من التراث البلاغي القديم، لأنه اقترب إلى حد كبير مما تناوله "عبد القاهر الجرجاني" حول النظم وقدرة المبدع على تركيب الكلام حسب مقتضى النحو.

لكنه عاد ليتجاوز حدود الدارسين القدامى بإثارته قضية اللفظ والمعنى بشكل مغاير على أساس أن الأسلوب عنده هو الهندسة الروحية لملكة البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة ولا بين المضمون والشكل. [2]

ورأى أن الأسلوب هو الرجل نفسه، وجعل له صفات ثلاث وهي: الأصالة والوجازة والتلاؤم، وحلقة الوصل بين المبدع والمتلقي هو الأسلوب نفسه، وعلى أساس عناصره الثلاث تتعدد الأساليب وتتفاوت.

وهناك من العلماء المحدثين من وقف موقفا وسطا بين الأخذ من القديم والأخذ من الجديد ومن بين هؤلاء "أمين الخولي" و"أحمد الشايب" حيث التفتا في تقديم مفاهيم للأسلوب إلى القديم وأخذا منه دون مغالاة ونظرا إلى الجديد وأخذا منه دون انبهار فكانت محاولتهما موقفا وسطا. [3]

ونستنتج من خلال ما تقدم أن التطور الفكري وتجدد الفروع اللغوية أدى إلى اهتمام الدارسين المحدثين بالأسلوب اهتماما واسعا، فدرسوه في ضوء المعطيات الجديدة، وربطوه بالأدب والنقد واللغة بشكل أساس حتى بات يتحدد بالاستخدام الخاص لها بمختلف مستوياتها ومكوناتها.

---

[1]– أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967م، ص70.

[2]– المرجع نفسه: ص74.

[3]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص128.

ب-2/ عند الغرب:

نجد أن مصطلح الأسلوب ورد في الكتب اليونانية القديمة وقد ارتبط بالخطابة، إذ عده "أرسطو" أحد وسائل الإقناع. [1]

كما تعرض له "كونتيانوس" في الكتاب الثامن من بحثه في نظم الخطابة أما "أفلاطون" فقد انتقد فن الخطابة واستنكر البدع التي لجأ إليها الخطباء والمحسنات اللفظية التي استخدموها ليجعلوا الأسلوب براقا، وأقرَّ بأنّ: "الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية". [2]

وبهذا اقترب "أفلاطون" من المعنى الاصطلاحي الحديث لهذا المصطلح.

أما في العصور الوسطى فقد ارتبط الأسلوب "بطبقات المتكلمين فقيل: الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي حيث يمثل الأسلوب البسيط الطبقة الوضيعة مثل الرعاة، ويمثل الأسلوب المتوسط الطبقة المتوسطة مثل الفلاحين، وأما الأسلوب السامي فيمثل الطبقات الاجتماعية العليا مثل الملك ورئيس الجند، وقد اتخذ من أعمال "فرجيل" الثلاثة الرعائيات « Bucolique » والزراعيات « Georgique » والإنيادة « L'eniede » تجسيدًا لهذا التقسيم الطبقي للأسلوب". [3]

وقد استقر علماء اللغة الأوروبيون في العصور الوسطى على هذا التقسيم الثلاثي الشهير: الأسلوب البسيط أو الوطيء، والأسلوب الوسيط والأسلوب السامي أو الوقور.

شهد مصطلح الأسلوب في اللغات الأوروبية الحديثة من الثراء والتنوع بلغت حدّ الكثرة والاختلاف في التوجه وتعدد المدارس وقد ظهر هذا المصطلح في تلك اللغات في القرن التاسع عشر وتكاد تنطلق كل المفاهيم التي تعمد إلى تحليل الأسلوب من عبارة الكونت "دي بوفون" المتعلقة برؤيته للأسلوب "إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنقل من شخص إلى آخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة فهذه الأشياء تقوم

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م، ص116.

[2]- بيير جيرو: تر: منذر عياشي، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م، ص37.

[3]- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د (ط.ت)، ص17.

خارج الإنسان أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير " [1]

يتحدد مضمون العبارة أن أسلوب الخطاب يصاغ صياغة متميزة فيتول معها إلى خاصية من خواصه، إذ لا يمكنه أن يتلاشى أو يتغير أو ينتقل.

جاء في تعليق "بيير جيرو" على عبارة "بوفون" بأن ما يحويه الخطاب من أفكار ومضامين يمكنها أن تنتقل من مؤلفها إلى الآخرين، بينما يظل الشكل الخاصية الثابتة فيه فيتعذر أن تتحور أو تتلاشى أو تنتقل.[2]

وينطلق "بالي" في تعريف الأسلوب بربطه بالخطاب حيث يحصره في "تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود".[3]

يتعامل "بالي" مع اللغة على مستويين، الأول ساكن يتمثل في وجودها قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والثاني متحرك ويقصد به اللغة حين تخرج من أطرها المعجمية بما تحويه من قواعد نحوية وصرفية إلى ميدان عملها كي تقوم بوظيفتها الإخبارية. [4]

بمعنى تفاعل هذه العناصر اللغوية مع بعضها البعض للقيام بوظيفتها ونحت تعاريف أخرى في تحديدها للأسلوب منحى مغايرا لما ذكرناه حيث لا ترتبط بأحد عناصر عملية التخاطب.

---

[1]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص95.

[2]- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص40.

[3]- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص44.

[4]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص15-16.

ومن هذه التعاريف:

- **الأسلوب إضافة:** يقول "ستاندال": "الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثهُ" [1] وتتحدد وظيفة الأسلوب في هذه الحالة بإحداث التأثير ولا صلة له بالوظيفة الجمالية.
- **الأسلوب اختيار:** يعرّف "أوهمان" الأسلوب بأنه: "اختيار بين مجموعة من البدائل والإمكانات" [2]

ويعتبر هذا التعريف من أكثر التعاريف انتشارا خاصة عند المدرسة التوليدية التي تنظر للأسلوب على أنه "قدرة الشاعر على اختيار صيغ معينة تشترك مع صيغ أخرى في التعبير عن مضمون شعوري أو فكري معين" [3]

ويوصف هذا الاختيار بأنه: "اختيار واع، محكوم بقرارات مسبقة من شأنها أن تضبط تلك الإمكانات" [4]

فالاختيار إذن يتحكم فيه الشاعر من خلال قدرته على انتقاء الصيغ التي توائم أفكاره ومشاعره.

- **الأسلوب انزياح:** يعرّف "تودوروف" الأسلوب على أنه: "لحن مبرّر" [5] ينطلق "تودوروف" في تعريف الأسلوب من مبدأ الانزياح ويتوافق هذا التعريف مع رؤية "ريفاتير" للأسلوب على أنه: "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه". [6]

وبحسب هذا التصّور، يتحوّل الأسلوب إلى عملية مفارقة انحرافات تكون بمثابة صور جديدة مغايرة تتمثل إما في خرق قاعدة مألوفة أو اللجوء إلى صيغ نادرة، والانزياح

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص99.

[2]– المرجع نفسه، ص115–116.

[3]– عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط1، 1992م ص109.

[4]– صلاح فضل: علم الأسلوب مباد ص117.

[5]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص98.

[6]– المرجع نفسه: ص99.

هو: "صورة خفية لعجز الإنسان واللغة معا فيصبح بذلك حيل يمتطيها الإنسان لسد عجزه وعجز اللغة معا". [1]

ونخلص في حصيلة تحديد الأسلوب إلى وجود تصورات كثيرة اعتُمدت في تعريف الأسلوب فنجد نظرية الأسلوب باعتبارها مرآة عاكسة لمكونات الإنسان، وقد استندت إلى العلاقة بين المؤلف والخطاب نفسه، وأما نظرية الأسلوب بوصفها مجموعة من الاستجابات صادرة عن القارئ بفعل الضغط المسلّط من الخطاب من خلال سماته الأسلوبية فاستندت إلى علاقة الخطاب بالقارئ، وهناك وجهات نظر أخرى استندت في تعريف الأسلوب على عزل الخطاب عن مؤلفه وقارئه، واستندت إلى اعتبار الأسلوب انزياحا أو إضافة أو تضمنا.[2]

وما نصل إليه أن الباحثين لم يتواحدوا في تحديد الأسلوب، وإن اتفق بعضهم، وهو ما انجرى عنه اختلاف في فهم الأسلوبية وآلياتها كما سيأتي في عرضنا لمفهوم الأسلوبية عند العرب والغرب.

2/ مفهوم الأسلوبية:

أ/ عند العرب:

الأسلوبية في الترجمة العربية هي المقابل للمصطلح الأجنبي(Stylistique)هو دال مركب جذره "الأسلوب" (Style) ولاحقته "ية"(Ique) ودلالة الأسلوب نسبية، فهو ذو بعد إنساني ذاتي وأما اللاحقة فتتصل بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي، ويمكن فك

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص102.

[2]– حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة أسلوبية في أنشودة المطر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2002م، ص19.

الدال الاصطلاحي إلى مدلوله عما يوافق عبارة علم الأسلوب(Science de style) وبذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب. [1]

وكان "عبد السلام المسدي" سباقا إلى نقل مصطلح الأسلوبية وترويجه بين الباحثين بحكم اختصاصه واطلاعه على مسيرة الدرس اللساني والأسلوبي والنقدي في الغرب.

وترجم الباحث "سعد مصلوح" مصطلح(Stylistique) بالأسلوبيات بدلا من المصطلحين الشائعين الأسلوبية وعلم الأسلوب، ويعلل ذلك بأنه جاء مثل مصطلح اللسانيات والصوتيات، بينما استعمل "صلاح فضل" علم الأسلوبية مقابل مصطلح (Stylistique)، في حين ذهب كثير من الباحثين في هذا الحقل المعرفي إلى استعمال مصطلح الأسلوبية ترجمة وتأليفا، ومن بين هؤلاء الباحثين عبد السلام المسدي، محمد عزام منذر عياشي، عدنان بن ذريل، حميدة لحمداني، عزة آغا ملك، أحمد درويش، فتح الله أحمد سليمان وسواهم. [2]

من خلال ما سبق نلاحظ أنه لا يوجد خلاف جذري بين الباحثين بخصوص تحديد المصطلح، وصوغه، فكلهم اتفقوا على أن الأسلوبية وعلم الأسلوب والأسلوبيات هي الدرس العلمي للأسلوب الأدبي.

وإذا كان مصطلح الأسلوبية هو الأكثر رواجا بين الباحثين العرب إلاّ أنّ هذا لا ينفي استعمال المصطلحات الأخرى.

وتُعرّف الأسلوبية بأنها: "علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية." [3] وهي من خلال هذا التعريف تكون دراسة علمية موضوعية لمكونات لغة الخطاب والتي تقيم علاقات فيما بينها فتسعى من خلالها إلى كشف القوانين التي تتحكم في بناء الأسلوب.

---

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص30.

[2]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هوما، بوزيعة، الجزائر، ج1 2010، ص12.

[3]– رابح بن خوية : مقدمة في الأسلوبية، ص54.

ويعرفها "منذر عياشي" بأنها: "علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات، وما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا، هو أيضا، على ميدان تعبيري دون آخر.[1] الأسلوبية تهتم بدراسة المستويات الخمس للغة أثناء تفكيكها للخطاب الأدبي.

وتكاد تعريفات الأسلوبية في الكتب العربية النقدية تلتقي أو تصب في مفهوم واحد أي أن الأسلوبية هي علم لغوي جديد يقوم بمعرفة خصائص ومميزات النص الأدبي من خلال تفكيك بنياته اللغوية.

فهي كما جاء في تعريف "عدنان بن ذريل": "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتقرى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها" [2]وما نلاحظه من خلال التعريفات السابقة للأسلوبية في الدرس العربي أن معظمها مستوحى من التعريفات في الدرس الغربي.

ب/ عند الغرب:

الأسلوبية منهج لساني، يعمد إلى وصف الخطاب الأدبي، فهي تستمد طرائقها من اللسانيات، وقد استطاعت أن تقتحم عالم النقد بخطى وئيدة بفضل ما بلغته من درجة موضوعية وعلمية في مكاشفة الخطاب الأدبي بعيد عن الذاتية والانطباعية، ويعتبر "شارل بالي" مؤسس الأسلوبية مستفيدا كثيرا من أستاذه مؤسس علم اللغة الحديث "دي سوسير" خاصة في ثنائية اللغة والكلام حيث كان التفريق بينهما الأثر البالغ في نشأة الأسلوبية

[1]– منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م، ص29.

[2]– عدنان بن ذريل : اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1980م، ص140.

لتصبح فيما بعد محلّ اهتمام الدارسين الغربيين إلى درجة يصعب فيها الإلمام بالدراسات التي تناولتها.

وأشار "عبد السلام المسدي" إلى نشأة الأسلوبية في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) قائلا: "فمنذ سنة 1902م كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثل ما أرسى أستاذه فردناند دي سوسبير أصول اللسانيات الحديثة، فإذا بروح الوثوقية كما تسنه بالي تأتي عليه أطوارا من النقد والشك حتى غدت آدار باحث علم الأسلوب تستقر اليوم كثيرا من الإشفاق إن نحن فحصناها بمجهرا لرؤية الحديثة والسبب في ذلك أن الذين تبنوا وصايا بالي في التحليل الأسلوبي قد سارعوا إلى نبذ العلمية الإنسانية،فوظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوصفي فقتلوا وليد بالي في مهده، ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية جون ماروزوما رسال كراسو.[1]

يرى "شارل بالي" أن الأسلوبية: "تدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر–النص– استنادا إلى مضمونها المؤثر."[2] وربط "بالي" الأسلوبية بالتعبير الوجداني الحسي للغة، كما أنه رفض إدخال الأدب في الدراسة الأسلوبية و هذا التحديد يتفق كثيرا مع التعريفات التي وردت في كتب النقد العربي، فالأسلوبية عند "ريفاتر": "علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القادرة في إرساء علم الأسلوب."[3]

وهي كما يتصورها، بيير جيرو: "دراسة للتعبير اللساني."[4] ثم قام بتطوير هذا المفهوم فأضاف إلى البعد اللساني بعدا آخر هو "بعد العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول

[1]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص21.

[2]– فيلي ساندريس: تر: خالد محمود جمعة، نحو نظرية أسلوبية لسانية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م، ص33.

[3]– رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص55.

[4]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

محتوى صياغته"[1] فالأسلوبية بهذا المفهوم تسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة التأثيرية الجمالية.

ويذهب "سبيتزر" في دراسته للأسلوبية إلى تركيزه على العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب.[2]

فالأسلوبية من هذا المنظور هي مرآة عاكسة لشخصية ونفسية المؤلف من خلال النظر إلى إبداعه.

ويعرف "جاكبسون" الأسلوبية بأنها: "بحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولا، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا." [3]

يقودنا هذا القول إلى أن مجال بحث الأسلوبية هو المستوى الفني للخطاب وتميزه عن الخطابات الأخرى، لهذا تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادية إلى أداء فني تأثير.

يقول "ستيفن أولمان": "إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردّد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد واللسانيات معا."[4]

نستنتج من هذا القول أن الأسلوبية تمخضت من رحم اللسانيات، وأنها أكثر العلوم دقة وصرامة في تحليلها وتفكيكها لخصائص بنيات النصوص اللغوية، ورغم ما يحوم حول هذا العلم الوليد من شكوك وتردد في مناهجه ومصطلحاته غير أن الأسلوبية استقرت نظرية في معالجة الأساليب والكشف عن تميزها إذ تتجه وظيفتها الأساس إلى دراسة البنيات الأسلوبية في الخطاب الأدبي وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر لاكتشاف كيفية تعبير النص

[1]- نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13.

[2]- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص176.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص20.

عن دلالته الجزئية والكلية، كما أنها تهتم بالبحث عن الأسباب والعوامل الأساسية المسؤولة عن اختلاف الأساليب.

الأسلوبية كغيرها من العلوم الأخرى تثير وتتأثر بغيرها فهي ليست بمعزل عن التطور الرهيب الذي مسّ علوم اللغة فجدير بنا إذن ان نعرج على علاقتها ببعض العلوم اللغوية الأخرى لنستشف أهم نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف فيما بينها من أجل توضيح الصورة وإزالة اللبس.

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالعلوم اللغوية الأخرى:

1/ الأسلوبية واللسانيات:

علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة المنشأ والوجود، فمن المفاهيم والتصورات اللسانية وأدواتها نشأت الأسلوبية وتبلورت منظوماتها الاصطلاحية والمفهومية في التعامل مع النصوص الأدبية.

وأول ما ننطلق منه في استجلاء حقيقة العلاقة القائمة بين اللسانيات والأسلوبية في أبعادها وحدودها هو الارتباط التكويني الذي يعود إلى أصل نشأة المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع القرن العشرين، وما انبثق منها مباشرة من مسعى إلى تأسيس علم أسلوب الخطاب اللغوي عامة، ومعادلة الارتباط قد استقرت على معيار هو: "أن الأسلوبية هي حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص في ضوء ما تقرره اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوي عامة[1] وذلك بالنظر إلى البعد اللساني في النص الأدبي.

[1]– رابح بن خوية : مقدمة في الأسلوبية، ص91،92.

وأدى ارتباط ظهور الأسلوبية بنشأة الدراسات اللسانية إلى تباين وجهات النظر في طبيعة هذه العلاقة، إذ نرصد في هذا الصدد اتجاهين هما:

الاتجاه الأول: الأسلوبية فرع من اللسانيات:

حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أن البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعا من علم اللغة (اللسانيات). [1]

وهو رأي يعبر صراحة على انتماء الأسلوبية إلى عباءة اللسانيات ويتأكد هذا الانتماء في كثير من المقاربات التي سعت إلى صياغة مفهوم الأسلوبية انطلاقا من اعتبارها فرعا من اللسانيات فـ"دولاس" يقرر أن: "الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات" [2]، أما "ميشال أريفي" فيؤكد على طبيعة اللسانية للأسلوبية بقوله: "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"[3]

ويعزز هذا الرأي "رومان جاكسون" في قوله: "إن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات."[4]

إن هذه المقاربات المفهومية للأسلوبية تجمع على أنها مواضعة للخطاب الأدبي بحسب أدوات مستقاة من اللسانيات وفي ذلك إشارة إلى انتماء الأسلوبية إلى حقل المعرفة اللسانية، وأنها فرع من فروع شجرة اللسانيات، وبناء على ذلك يتقرر لدى أصحاب هذا الرأي أن أي مقاربة أسلوبية لا يمكن أن تؤتي ثمارها إلاّ إذا استندت إلى تكوين لساني دقيق.[5]

إنّ المحلل الأسلوبي في نظر هذا الاتجاه- يجب أن يتسلح بالمعرفة اللسانية حتى يتمكن من ولوج عالم النص في ثقة واقتدار، فالأسلوبية كانت تستعير من اللسانيات ما

---

[1]- فتح الله احمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص48.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص44.

[3]- المرجع نفسه: ص44.

[4]- م ن: ص ن.

[5]- رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص92.

تحتاج إليه في مقاربة النصوص الأدبية وخاصة في إرهاصاتها الأولى إذ جعلت من اللسانيات منطلقا لها.

الاتجاه الثاني: استقلال الأسلوبية عن اللسانيات:

يعلن أنصار هذا الاتجاه أن الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة(اللسانيات) لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظر خاصة.[1]

فإذا كانت الأسلوبية قد استفادت من اللسانيات واستثمرت كثيرا من جهودها فإنّ ذلك يعيبها ولا يفقدها استقلاليتها فللأسلوبية وجودها المستقل منهجا وغاية، إذ نلحظ بين الأسلوبية واللسانيات فروقا جوهرية حيث أن علم الأسلوب لا يحفل بالعناصر اللغوية في ذاتها إنّما بقوتها التعبيرية، وبهذا المعنى فإنّ علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى نفس مستويات علم اللغة، ولو تقبلنا الرأي القائل بحصر التحليل اللغوي في ثلاثة مستويات هي: الصوتي والمعجمي والنحوي لأصبح بوسع التحليل الأسلوبي أن يندرج على نفس النمط عندئذ نبدأ من علم الأسلوب الصوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية للكلمات في لغة معينة...ثم يأتي علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية.[2]

إذن الأسلوبية تشترك وتتقاطع مع اللسانيات ،فكل منهما علم له حد ومستويات تميزه .

ويلخص "نور الدين السد" في كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) في جزئه الأول الفروق بين اللسانيات والأسلوبية في النقاط الآتية: [3]

1-تهتم اللسانيات أساسا بالجملة بينما تهتم الأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام.

2-تتجه اللسانيات إلى تنظير اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفتر بينما تتجه الأسلوبية إلى المحدث فعلا.

---

[1]- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص50.

[2]- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص159.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص46.

3-تعنى اللسانيات باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها بينما تعنى الأسلوبية باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر.

يتضح من النقاط السابقة على أن المشترك بين الطرفين هو اللغة، غير أن التباين يتجسد في النتائج، فاللسانيات تنطلق في عملية الوصف والتحليل من الجملة وبالتالي يكون التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل، في حين تنطلق الأسلوبية من النص باعتباره وحدة كلية أو منتجا كليا، وهذا يؤدي إلى نتائج متباينة.

تتجه الأسلوبية إلى اللغة من حيث قوتها التعبيرية ولذلك تتجلى وظيفتها في البحث عن السمات البارزة في الخطاب الأدبي والتي يمكنها أن تترك أثرا في نفس المتلقي من خلال اللغة في حين أن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي عناصر في ذاتها تمثلها قوانينها.

تنطلق الأسلوبية في تعاملها مع اللغة كمحدث فعلا، من خلال الخطاب اللغوي في صورته المنتجة، في حين تتعامل اللسانيات مع اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة وهذا التباين في المنطلق يؤدي إلى تباين في اللغة.

إنّ استقلال الأسلوبية الذي ترسخ في ما بعد، لا يعني القطيعة التامة مع اللسانيات بل إنه يعني بدرجة أولى اتصالا منهجيا واستقلالا غائيا، حيث لا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية كما لا يمكنه أن يغفل عما تقدمه البحوث اللسانية في جانبها النظري والتطبيقي لأنه لابد أن تتقاطع مع جانب من جوانب دراسته النصية[1]، وبالمقابل يمكن أن تستفيد اللسانيات من البحوث الأسلوبية خاصة في جانبها التطبيقي.

وخلاصة القول في علاقة الأسلوبية باللسانيات أنه: "قد جرت العادة بين الدارسين على اعتبار الأسلوبية فرعا من اللسانيات ولكن بما أنه يعتمد على وجهة نظر خاصة فقد

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص48.

يكون من المنطق اعتباره علما مساوقا لعلم اللغة"[1] ، أي أن الأسلوبية تبقى علما قائما بذاته له مصطلحاته ومناهجه ومنطلقاته رغم تقاطعه واستفادته من اللسانيات.

2/ الأسلوبية والبلاغة:

اختلفت الآراء حول العلاقة القائمة بين الأسلوبية والبلاغة إذ يرى "فيلي ساندريس" أن "البلاغة سلف الأسلوبية". [2] فمن خلال هذا القول نستنتج أن البلاغة هي المنشأ الأول للأسلوبية، وهذا ما ذهب إليه بعض النقاد إذ يرون أنّ الأسلوبية هي: "وريثة شرعية للبلاغة"[3]، فالبلاغة بذلك تعتبر القاعدة أو الركيزة الأساس التي تقوم عليها الأسلوبية.

ويرى "عبد السلام المسدي": "أن علاقة الأسلوبية بالبلاغة هي علاقة تنافر وتباين حيث أنه إذا أتيح للأسلوبية والألسنية أن تتواجد، فإن الأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين فتمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما وجود في تفكير أصولي واحد."[4]

ويذهب "محمد عبد المطلب" إلى أنّ: "المزالق التي وقعت فيها البلاغة أتاح للأسلوبية أن تكون الوريث الشرعي لها." [5]

ويلخص "المسدي" أبرز الفروق الماثلة بين المنظور الأسلوبي والمنظور البلاغي في النقاط التالية:

1-البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته، وموضوعه: بلاغة البيان،بينما ترفض الأسلوبية كل معيارية ولا تسعى إلى غاية تعليمية.

2-البلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج الوصفية.

---

[1]- شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1989م، ص96.

[2]- فيلي ساندريس: تر: خالد محمود جمعة، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص95.

[3]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص259.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص48.

[5]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص259.

3-البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها.

4-البلاغة اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميزت في وسائلها العملية بين الأغراض والصور بينما ترغب الأسلوبية عن كل المقاييس الماقبلية وترفض مبدأ الفصل بين وجهي العلامة اللغوية الدال والمدلول إذ لا وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة فهما بمثابة وجهي ورقة واحدة.[1]

وحصيلة المقارنة بين البلاغة والأسلوب تتجمع في قول "المسدي": "أن منحى البلاغة متعال بينما تتجه الأسلوبية اتجاها إختباريا معنى ذلك أن المحرك للتفكير البلاغي قديما يتسم بتصور ما هي بموجبه تسبق ماهيات الأشياء وجودها، بينما يتسم التفكير الأسلوبي بالتصور الوجودي الذي بمقتضاه لا تتحدد للأشياء ماهياتها إلا من خلال وجودها، لذلك اعتبرت الأسلوبية أن الأثر الفني معبر عن تجربة معيشية فردية."[2]

من خلال هذا القول نصل إلى أن البلاغة تنطلق من مفاهيم وتصورات مسبقة في دراستها للنص الأدبي بينما الأسلوبية تدرس الظواهر الأدبي في سياقات معينة وتبحث عن الخصائص الإبداعية الفنية في هذه الظواهر، فالنص الفني عندها يعبر عن تجربة عاشها المبدع ذاته وقام بالتعبير عنها.

ويبدو أنّ التباين بين الأسلوبية والبلاغة هو تباين في المنهج والهدف، ولكن هذا لا يعني القطيعة الكاملة بين العلمين، حيث تستثمر الأسلوبية الكثير من المباحث البلاغية ولكن برؤية أسلوبية مستفيدة من أدوات لسانية خصوصا الطابع العلمي الوصفي الذي ينأى عن الدراسة المعيارية التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما أصابها بالجمود والقصور في معالجة الظاهرة الأدبية يقول في ذلك "محمد عبد المطلب" عن البلاغة أنها: "وقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفها، وتجمدت عند هذه الخطوة ولم تحاول

[1]- رابح بن خوية : مقدمة في الأسلوبية، ص111.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل، كما لم يتسنى لها بالضرورة دراسة الهيكل البنائي(الشكل الخارجي للقصيدة) لهذا العمل، وكان ذلك بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمها الجمالية."[1]

إنّ تميز الأسلوبية بالوصف العلمي الذي أبعدها عن المعيارية استطاعت الساحة النقدية الحديثة محاولة تجاوز البلاغة وتجنب ما وقعت فيه في دراسة الأسلوب، لهذا حققت الدراسات الأسلوبية نجاحا في تعاملها مع الأسلوب بالوقوف على مميزاته.

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية ومناهجها:

1-اتجاهات الأسلوبية:

تعددت اتجاهات الأسلوبية بتعدد روادها واختلاف منطلقاتهم الفكرية، لهذا عرفت الدرامات الأسلوبية الكثرة التي يصعب على أي دارس الإلمام بجميع جوانبها، فلكل اتجاه سيمات ومميزات تميزه عن غيره، إذ ذهب النقاد إلى تصنيف هذه الاتجاه حسب آرائهم وأفكارهم نذكر جملة منها: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنوية....إلخ.

أ/الأسلوبية التعبيرية:

وتعرف أيضا بالأسلوبية الوصفية، ويجمع الدارسون على أن "شارل بالي" المؤسس الفعلي لهذه المدرسة فهو خليفة "دوسوسير" وتلميذه، يرى أن الخطاب نوعان: "حامل لذاته غير مشحون البتة لأن الخطاب حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات، ولأن المخاطب عندما يتكلم يضفي على الفكر لونا مطابقا للواقع، بإضافته عناصر عاطفية على كلامه."[2]

ويعني "بالي" بالوقائع اللسانية التي لا تلتصق بمؤلف معين وهو ينظر إلى الأسلوبية على أنها دراسة للوقائع اللسانية في ضوء المجتمع، أو طريقة تفكير معينة ولهذا فالأسلوبية

[1]- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص259.

[2]- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د(ط، ت)، ص75.

عنده هي: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية."[1]

فهذه الطريقة تركز على وصف الوقائع اللسانية وتنظر إلى أن واقع الحساسية الشعورية وواقع اللغة عنصران متداخلان متقاطعان يعتمدان على بعضهما البعض في وصف هذه الوقائع.

وتتميز الأسلوبية التعبيرية بجملة من الخصائص نذكر منها: [2]

- أن أسلوبية التعبير عبارة عن دراسة علاقات الشكل من التفكير عموما، وهي تتناسب مع تعبير القدماء.
- أن أسلوبية التعبير لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.
- تنظر أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي وبهذا تعتبر وصفية.

- أن أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني، لهذا فالأسلوبية التعبيرية التي صممها "بالي" "تعبيرية بحتة ولا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي." [3]

بمعنى أن موضوع التحليل الأسلوبي عند "بالي" هو الخطاب اللساني بصفة عامة لكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده الدلالية والتعبيرية والتأثيرية."[4] إذن للأسلوبية قيم إخبارية تتمثل في المعاني الدلالية والتعبيرية والتأثيرية التي يتكون منها الحدث اللغوي.

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص17.

[2]– منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص42.

[3]– بير جيرو: تر: منذر عياشي، الأسلوبية، ص67.

[4]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص66.

ب/الأسلوبية النفسية:

تشير أغلب الدراسات الأسلوبية أن "ليوسبيتزر" يعد من أهم مؤسسي الأسلوبية النفسية[1]،وكان هم "سبيتزر" هو محاولة إقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب، ورأى هذا في الأسلوبية من خلال بحثها عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي وما هو لساني أي: دراسة علاقات التعبير بالمؤلف.[2]

فمن خلال النص الأدبي الذي قدمه لنا المبدع يمكننا تحليل نفسيته ومعرفة أحاسيسه ومشاعره.

وتتميز الأسلوبية النفسية بجملة من الخصائص نذكر منها: [3]

- وجوب انطرق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- معالجو النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
- السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

ونستنتج أن الأسلوبية النفسية هي أسلوبية تعبر وتكشف عن شخصية الكاتب من خلال تفحص الأبنية المكونة لنصه.

ج/الأسلوبية البنيوية:

وتعرف بالأسلوبية الهيكلية أو الأسلوبية الوظائفية ومن رواد هذا الاتجاه "رومان جاكسون" و"ميشال ريفاتير"، ومن أهم مقومات الأسلوبية البنيوية:

– **القارئ النموذجي:** هو الذي تنصب قراءاته في كل ما هو متميز في النص وبما أنه مجموع قراءات فهو يركزعلى العناصر التي لفتت عدد كبير من القراء وكانت منبهة لهم.

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص68.

[2]– حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص34.

[3]– محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص16.

_**الفرادة:** وهي التي تجعل من نص ما يتميز عن غيره من النصوص بسمات أسلوبية تجعله فريدا من نوعه، ويولي ريفاتير القراءة اهتماما كبيرا حتى أنه يجعلها حد للأسلوب حيث يقول: "النص فريد دائما في جنسه وهذه الفرادة هي التعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية."[1]

-**السياق الأكبر والسياق الأصغر:** إن السياق الأسلوبي عند "ريفاتير" هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتقابل الذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي.[2]

-**الانصباب (التضافر الأسلوبي):** وقد أشار إليه "ريفاتير" واعتبره أحد مقومات أسلوبيته وهو التضافر الأسلوبي، ذلك انه تتراكم فيه عدد من المسالك الأسلوبية ويضرب ريفاتير مثالا على ذلك من رواية "موبي دك" لهرمان ملفيل" (البحر الأسود يتنهد ويتنهد ولا يزال يتنهد ولا يتهدهد، كأن أمواجه المترامية ضمير)، فهناك تراكم: (1) قلب الترتيب العادي للجملة(الفعل والفاعل)، (2) تكرار الفعل، والإيقاع الذي يتولد من التكرار الثلاثي(مع ربط هذا المسلك الصوتي بالمعنى: فارتفاع الأمواج وهبوطها "مرسوم" من خلال الإيقاع الذي يعتمد على عطف الجمل و...و...و...)،(3) كلمة مرتجلة لتناسب السياق، "يتهدهد"، وهي كفيلة بذاتها أن تحدث مفاجأة مهما يكن السياق الذي تقع فيه، (4) الاستعارة المعتمدة على تشبيه مقلوب، تشبيه الحسي وهو الأمواج بالمعنوي وهو الضمير وهو نوع من تكثيف الأساليب غرضه جلب الانتباه والتأثير في الآخر وبسط نفوذ الكاتب على عملية التأويل.

وهكذا فمقياس التلاقي أو التجمع يعوض غياب التضاد أو الخلاف، ويأتي ليدعم المقياسين السابقين وهما: القارئ النموذجي والسياق.

كما اهتم "ريفاتير" بعنصر"المفاجأة" وهي تبلور نظرية المؤلف في تحديد مفهوم التجاوز وطريقة ضبط النمط فالتجاوز هو خروج عن الحدّ يحدث المفاجأة للمستقبل، وأشار

---

[1]– محمد بن يحي : محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010م، ص45.

[2]– ميكائيل ريفاتير: تر : حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء، 1993م، ص10.

أيضا إلى مقياس "التشبع" ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، ومعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا.[1]فالأساليب إذا تكررت في نص واحد تصبح عناصر ثانوية من العنصر الأول، وتهتم الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي "بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم"[2]، وهي ترى أن "المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في (اللغة) نمطيتها، وإنما في وظائفها...إنه لا يمكن تعريف الأسلوب خارج عن الخطاب اللغوي كرسالة...أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم."[3]وهذا التعريف يتطرق إلى الوظائف اللغوية التي جاء بها "رومان جاكبسون".

وخلاصة القول في هذه الاتجاهات الأسلوبية أنها تحاول تحليل النصوص اللغوية والأدبية المختلفة حسب معايير وأسس ومقومات كل واحدة من هذه المدارس وهذا ما أضفى على الأسلوبية الثراء والتنوع في الدراسة.

2/ مناهج الأسلوبية (طرائقها في التحليل الأسلوبي):

اعتمدت الأسلوبية في تحليلها للنصوص اللغوية والأدبية على عدة مناهج وطرائق لغوية شكلت محور اهتمام أغلب الدارسين في مجال الأسلوبيات، ومن بين هذه الطرائق نذكر:

أ/الطريقة الحدسية: تبنى هذه الطريقة "ليوسبيتزر" فأتى بفكرة الحدس، إذ أنها من المصابيح التي يهتدي بها الناقد الأسلوبي من أجل الوصول إلى أغوار النص واستكشاف حقيقته المركزية، ويرجع "سبيزر" هذا كله أو هذه القدرة إلى اتساع ثقافة الناقد وثروته المعرفية

[1]– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص144–145.

[2]– نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص82.

[3]– رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص20.

واشتغاله على الأهم والمهم وإعراضه عن التافه.[1]وهذه الطريقة تعتمد على الدربة والمراس توجد عند قليل من الناس وتتمثل الخطوات الإجرائية عند "سبيتزر" في: [2]

1-الوقوف عند الجزئية الأولى والشعور بأنها ذات علاقة جوهرية بالعمل الفني ويجب البحث عن جواب هذه الملاحظة الأولية والتي تمت عن طريق القراءة الأولى.

2-إن لم نصل إلى النتيجة عن طريق القراءة الأولى نعيد القراءة مرة أخرى ببصر وثقة حتى نصل إلى درجة التشبع.

3-تسجيل الملاحظات.

4-تصنيف الملاحظات.

5-التحقق من صحة الملاحظات وذلك عن طريق القياس.

ب/ منهج الدائرة الفيلولوجية: يهتم هذا المنهج بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه، وهو مرتبط بالنقد الأدبي ويطلق على هذا المنهج أيضا: أسلوبية الكاتب، أو الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية النقدية أو الأسلوبية الفردية، ومن أشهر رواده "ليوسبيتزر" [3] ومنهج الدائرة الفيلولوجية يقوم بدراسة العمل الأدبي على ثلاث مراحل هي: [4]

1-أن يقرأ الناقد النص مرة بعد مرة حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة.

2-يحاول الناقد أن يكتشف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة.

3-يعود مرة أخرى إلى النص لينتقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية فهذه المراحل الثلاثة تشكل في هيئتها الدوران حول النص مرة بعد مرة ويعتبر "سبيتزر" أو من طبق هذا المنهج على أعمال "ديدر" ورواية "شارل لويس".

---

[1]- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ص281-282.

[2]- المرجع نفسه: ص280.

[3]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص89.

[4]- شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1986م، ص164.

ج/دورة بيتسون:[1] وهذه الطريقة نسبة إلى مؤلفها الناقد الانجليزي "بيتسون" وقد طرحها في كتابه "الناقد العام" وكان الدكتور "شكري عياد" من الأوائل الذين نوهُوا إلى القيمة الإجرائية لهذا المنهج في التحليل كما أنه قدم واقترح تعديلا لها.

والآليات المستعملة في هذا التحليل والمتعلقة بحقل الكاتب هي:

1-فكرة لا يعي بها الكاتب إلاّ وعيا جزئيا.

2-رمز اتحاد الصورة والفكرة.

3-تجسيد لفظي في وحدات متكررة بحسب النوع الأدبي المناسب.

4-مراعاة العرف في متن اللغة ونحوها، وكثيرا ما يكون التعبير اللغوي صامتا، وذلك عن طريق الكلام الباطني.

وجانب آخر متعلق بالحلقة الموجودة بين الكاتب والقارئ وهو "النص" وجانب متعلق بالقارئ لوحده، وهو يتمثل في النقاط التالية:

1-معان متعارفة ومترجمة.

2-معرفة النوع الأدبي والاستجابة المناسبة للوحدات المتكررة.

3-انفكاك عن الرموز اللفظية التي يمكن أن يصنعها القارئ.

وتبقى هذه الطريقة غامضة وغير مفهومة بالرغم من التعديلات التي قام بها بعض النقاد من أمثال الدكتور شكري عياد.

د/ الطريقة الإحصائية: وتهتم بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص، ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة.[2] فهي تهتم مثلا بإحصاء تكرار الحروف والجمل في نص أدبي ما لمعرفة دلالة ذلك التكرار.

---

[1]- عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي، ص270.

[2]- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)، ص89.

وكانت هذه الطريقة محل اهتمام الدارسين والباحثين العرب من خلال تطبيق أسسها وقواعدها على النصوص الشعرية من أجل معرفة سماتها الأسلوبية، وقد استخدمت الدكتورة خليدة سعيد هذه الطريق في مقاربتها لقصيدة "النهر والموت" للسياب.[1]

وترجع أهمية هذه الطريقة إلى أنها تحقق بعدا موضوعيا يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب، أو التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية.[2]

هـ/الطريقة الوظيفية(البنيوية): أي طريقة رسم هيكلية البنية وترى هذه الطريقة أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنّما أيضا في وظائفها وعلاقاتها،وأنه لا يمكن تعريف الأسلوبية خارجا عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة، ومن أشهر ممثليه "جاكسون" و"ريفاتير" و"رولان بارت".[3]

"ففي هذه الطريقة يمكن أن نعرض موضوعين أساسيين هما:

أولا: هيكلة البنية الدلالية للنص.

ثانيا: الهيئات التركيبية اللغوية لآليات إنتاج البنية الدلالية وغالبا ما يدمج المحلل لأسلوبي هذين الموضوعين، ويندمجان على نحو يغدو فيه تناول أحدهما للآخر.[4]

وهذه الطريقة تنطلق من ثلاثة منطلقات وهي: الشكل والوظيفة والسياق هذه هي الأبعاد الثلاثة التي يتم على أساسها تحليل النص الأدبي من أجل معرفة وتحقيق نظرية الاتصال.

ومن مميزات هذه الطريقة نذكر:

1-تقدم هذه الطريقة أو المنهج الوظيفي قراءة شاملة ومتكاملة للنص الأدبي، يساعد على تحليله تحليلا وافيا، محيطا بجميع الجوانب.

---

[1]- عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي،ص268.

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص152.

[3]- عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي،ص249.

[4]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص91.

2-يهتم بالبنية السطحية والبنية العميقة للنص أي الاهتمام بالمعنى الواضح وبالمعنى العميق.

3-يقدم تحليلا شاملا للنص الشعري من حيث هندسته ومفرداته وتراكيبه من خلال الصيغ الغالبة في النص، وبهذا نميز الوظائف الأساسية للكلمات الكثيرة.

4-تهتم بالجانب الدلالي للكلمات وعلاقاتها وأثرها في البنية الشكلية للنص.

5-الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المركزية المنظمة للكلام وهي مطابقة لجدول الاختيار والتوزيع.[1]

ورغم الانتقادات والسلبيات التي وجهت إلى هذه الطريقة إلاّ أن لها إيجابيات كثيرة تجعلنا نعتمد عليها وعلى أسسها في تحليل النصوص الشعرية ومعرفة خواصها اللغوية والأسلوبية ومقاصدها الأدبية.

و/ الطريقة الوصفية: وهي تدرس العلاقة بين اللغة والفكر، وتهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، ويطلق عليها أسلوبية التعبير ومن أشهر روادها "شار بالي" وقد توسع في دراسة هذه الطريقة "كريسو" و"ماروزو" و"بييرجيرو" و"أولمان".[2]

وانبثقت هذه المدرسة من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها "سوسير".

رابعا: مستويات التحليل الأسلوبي:

اعتمدت الأسلوبية في تحليلاتها على عدة مستويات من بينها: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

1/ المستوى الصوتي: يرتكز التحليل الصوتي للأسلوب على: [3]

1-الوقف 2- الوزن

3-النبر والمقطع 4- التنغيم والقافية

---

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) ص136-137.

[2]- المرجع نفسه : ص89.

[3]- م ن : ص50.

ففي هذا المقطع يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله والأثر الجمالي الذي يحدثه، وكذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدلالات الموجهة التي تنتج عنه.

2/المستوى التركيبي: وفيه يتم دراسة التراكيب من حيث نوعها وبنيتها ووظيفتها النحوية فيلاحظ الصيغة الغالبة هل الاسم أم الفعل أم النعت؟ وهل الاسم جامد أم مشتق؟ وما أزمنة الفعل؟ وهل هو لازم أم متعد؟ إذ لكل دلالته الخاصة.[1]

وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص.

3/ المستوى الدلالي: ويعني بالكلمات وعلاقاتها بعضها ببعض وأثر هذه العلاقات في تكوين البنية الشكلية للنص، ومن ثم دلالتها المختلفة ذات الصلة الوثيقة بهذه البنية، فيعني مثلا بكل ما تشتمل عليه كلمات النص من إفادات كالدلالة على العاقل أو غيره والحسي أو المجرد، والمفارقات الجذرية والكلمات المفاتيح.[2]

وسنتناول هذه المستويات الثلاثة بالدراسة والتحليل والتطبيق في الفصول الموالية لهذا المدخل التمهيدي مباشرة.

[1]– رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ص76.

[2]– المرجع نفسه: ص77.

ÜNjŬɛ üøTƵllɛ

Ĭ GűžłDŽllɛ hŭĬDŽĬDŽ Ĭʒ hŭĬłNjTllɛ hŭĬYƑsĬŪɛ hŭĬűžGllɛ

ƱƑsĬŪɛ !NjNJƵDŽ :ÚNjc

hƱll -1

ƑƟúŬTɛ -2

ƱƑsĬŪɛ ƱɛNjűžc :ƑĬűžFk

:Ĭ wþƑqllɛ ƱƑsĬŪɛ -1

U‡UDŽllɛ huƶɛþq -c

YqĬTsllɛ þƟG -f

hŭĬʒFsllɛ -ł

ăNjþllɛ -q

:Ĭ ‡qɛqllɛ ƱƑsĬŪɛ -2

hŭĬłNjTllɛ hŭĬűžGllɛ -c

þɛþlłllɛ -f

YqþƵDŽ lɛNjTŬɛ þɛþlł -c -f

huyDŽłwDŽ lɛNjTŬɛ þɛþlł -f -f

ƶƑűžwllɛ -ł

تمهيد:

تمثل البنية الإيقاعية الصوتية مستوى ركيزا في مساحة الخطاب الشعري ويعكس هذه القيمة العناية الكبيرة التي توليها البحوث الأسلوبية لها، حيث يكشف التحليل الأسلوبي في مقاربته الإيقاعية الصوتية على نتائج مثيرة ودقيقة تتجلى في إيقاع الكلمات وأصواتها التي تعق أذن السامع فتأسره وتجذبه إليها، لذلك نجد الموسيقى ملازمة للشعر، قديمه وحديثه وهي سر من أسراره، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى بغضّ النظر عن ماهية الموسيقى وكيفية خلقها، وإن كان الشعر في مفهومه الواسع، يتوجه بخطابه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم ليستثير اهتمامهم بالصور التي يعبّر عنها، والأخيلة التي يمدُّ آفاقه إليها، فإنّ لموسيقى ذلك الشعر منزلتها التي لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها.

يقودنا الكلام عن الموسيقى إلى أهمية البنية الإيقاعية الصوتية في الخطاب الشعري،وهذا ما نسعى إلى توضيحه ودراسته في ثنايا هذا الفصل عن طريق اختيارنا لإحدى روائع شاعر الحكمة "المتنبي" المعنونة بـ "الحمى" أنموذجا للتحليل وسنستشف من خلالها أهمية الإيقاع والصوت في بناء الشعر العربي من خلال دلالاتهما وإيحاءاتهما.

أولا: مفهوم الإيقاع:

1/ لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: "الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يُوَقِّعَ الألحان ويُبيِّنها وسمّى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع".[1]وإنّ كل شيء في هذه الحياة مبني على إيقاع يتميز به عن غيره من الأشياء فالإيقاع مرتبط بأدق تفاصيل الحياة، ففي الشعر إيقاع، وفي الرقص إيقاع ونبضات القلب لها إيقاع، ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع.

[1]– ابن منظور : لسان العرب، ج5، ص359، مادة (و ق ع).

وجاء في كتاب المرام في معاني الكلام لصاحبه "مؤنس رشاد الدين" أن: "الإيقاع مصدر أوقَعَ النقر على الطبلة باتفاق الأصوات والألحان"[1] وذهب "الفيروز آبادي" في (قاموس المحيط) إلى أن: "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها". [2]

وكل هذه المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح معبرًا عن عملية إحداث اللحون والغناء وتبينها، أما بالنسبة إلى الإيقاع بمعنى الوزن فلم تشر إليه هذه المعاجم.

2/اصطلاحا:

الإيقاع ينتج من تناسق الحركة والزمن اللذان يحققان الإيقاع "فهو مصطلح انجليزي(Rhythm) مشتق أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان والتدفق". [3] ثم تطور فأصبح: "كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام".[4]وفي هذا التعريف ربط بين الإيقاع والشعر من خلال ذكر لفظة الوزن.

ويقول "محمد العمري" في تعريفه الإيقاع: "هو الملمح النوعي للشعر العربي عند القديم، أو على الأقل، وهو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها...أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقه الشعر".[5]

بمعنى أن الإيقاع شرط من شروط الشعر وهو الذي يميزه عن بقية الأنواع الأدبية،والإيقاع في الشعر هو عبارة عن أوزان متفق عليها تتألف من وحدات صوتية متساوية متوالية منتظمة.

---

[1]– مؤنس رشاد الدين: المرام في معاني الكلام (القاموس الكامل عربي عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص150.

[2]– الفيروز آبادي: قاموس المحيط، ص127.

[3]– مجدي وهبة: معجم مصطلحات العرب، مكتبة لبنان، ط1، 1974م، ص359.

[4]– أحمد مطلوب: مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص119.

[5]– محمد العمري: مسألة الإيقاع في الشعر الحديث(مجلة فكر ونقد)، دار النشر المغربية، المغرب، 1999م، ص55.

ويواصل حديثه عن الإيقاع بقوله: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإن اجتمع الفهم من صحة وزن الشعر، صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا موسوعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله له واشتماله عليه".[1]

بمعنى أن الإيقاع في الشعر يجب أن يحتوي على كلام موزون سهل الفهم ومركب،وإن اجتمعت هذه الشروط حصل الإيقاع.

وما إن نذكر مصطلح الإيقاع يتبادر إلى أذهاننا مصطلح الوزن إذ أنه المحرك الأساس للإيقاع، وفي مفهوم الوزن يقول "ابن رشيق" في كتابه (العمدة في محاسن الشعر ونقده): "هو أعظم أركان حد الشعر وأولاهانها خصوصا وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة".[2] وهو أيضا: "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت".[3]

فالوزن إذن هو الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة كما أنه الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر.[4]

وسنتطرق لنوعي الإيقاع وما يتصل بهما من خلال تحليلنا للبنية الإيقاعية الصوتية في قصيدة (الحمى) للمتنبي.

ثانيا/أنواع الإيقاع:

يشمل الإيقاع في تمثيلنا له الداخل كما يشمل أيضا الخارج، وكذلك يشمل العمق والسطح وكثيرا ما يتضافر الداخل مع الخارج من أجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع، وإذا

---

[1]– محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، (البنية الصوتية في الشعر)، الدار العلمية للكتب، الدار البيضاء المغرب (د.ط)، 1990م، ص11.

[2]– ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر، دار صادر، لبنان، ط1، 2003م، ص121.

[3]– أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر حسن بن منصور الحلاج)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2000م، ص36.

[4]– رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام(بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص19.

انفرد التركيب الكلامي بالإيقاع الداخلي وحده يكون أقرب إلى النثر، وإذا انفرد بالإيقاع الخارجي يكون أقرب إلى النظم بينما الشعر الكامل هو ذلك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بنوعيه(الداخلي والخارجي).

وما يجدر الإشارة إليه أن لموسيقى الشعر إيقاعين: "إيقاعا خارجيا يتمثل في الوزن والقافية، وإيقاعا داخليا يتمثل في المعاودة والتكرار والعلاقات الصوتية والنغمية داخل القصيدة وداخل الوزن العروضي".[1] ونحن في دراستنا للبنية الإيقاعية الصوتية في قصيدة (الحمى) للمتنبي سنتناول الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي بالتفصيل، وسنحاول تحليل هذه البنية وتطبيقها في القصيدة لمعرفة دلالاتها ومراميها.

1/الإيقاع الخارجي:

أ/دراسة مطلع القصيدة:

تحتل دراسة المطلع في الدراسات النقدية المعاصرة أهمية بالغة، ذلك أن المطلع، هو أول ما يلقاه القارئ في النص الشعري وهو الإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر ليجذب ويثير اهتمام المتلقي من خلال تقديمه في صورة معبّرة ومؤثرة تشد إليها هذا المتلقي فمطلع القصيدة يوحي لك ما بداخلها من معاني وتعابير ودلالات.

وإذا كانت القصيدة دار فالعتبة بابها الذي منه نلجها فنعرف ما بداخلها "ولعل دراسته في شعرنا القديم من حيث علاقته بسائر القصيدة أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة العربية".[2] وذلك أن المطلع يمثل خيطا أساسيا يربطنا بالنص فنتذوقه ونفهمه، "وقد عني النقاد به عناية فائقة، فوجهوا أنظار الشعراء إلى أن يبذلوا غاية

[1]– شادان جميل عباس : عمر بن أبي ربيعة في الخطاب النقدي الحديث، دار دجلة، عمان، الأردن، ط2، 2009م، ص174.

[2]– شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، مصر، ط3، 1996م، ص59.

جهدهم إلى الإجادة فيه إدراكا لقوة الأثر الذي يتركه هذا المطلع في النفس، وما يحدثه من جذب للسامع بحيث يصرف همه إلى الإصغاء والاستيعاب".[1]

وبهذا بات المطلع سمة أسلوبية ما انفك الشعراء حريصين عليها، وهم يعتبرون الإجادة فيه آية الحذق في صناعة الشعر، من أجل ذلك "أرجع النقاد قيمة المطلع في بعض الأحيان إلى ما ينطوي عليه من الدلالات على غرض القصيدة"[2]، وخاصة تلك القصائد التي تحتوي موضوعا واحدا، مثل مطالع الرثاء وقصائد المدح والفخر التي لا يتصدرها غزل أو مقدمة طللية.

افتتح المتنبي قصيدته "الحمى" بتوجيه الخطاب إلى صاحبيه بقوله:

1- مَلُومُكُما يَجِلّ عَنِ المَلاَمِ وَوَقْعُ فَعالِهِ فَوْقَ الكَلاَمِ [3]

وهذا الخطاب يدل على حكمة الشاعر وخبرته في الحياة، إذ يقول لصاحبيه اللذين يلومانه على الإخطار بنفسه وتجشم الأسفار في طلب المعالي ملومكما يعني نفسه أجل من أن يلام لأن فعله جاز طوق القول فلا يدرك فعله بالوصف والقول لأنه لا مطمع للآثم فيه بأن يطيعه أو يخدعه هو بلومه.

من خلال مطلع قصيدة (الحمى) نلاحظ أن المتنبي قد استعمل التصريع "وهو ما كان عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته".[4] وللتصريع وظيفة إيقاعية وأخرى تأثيرية حيث "يكون له في أوائل القصائد طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها

[1]- محمد عبد المطلب مصطفى: اتجاهات النقد خلال القرنين 6هـ، 7هـ، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1 1984م، ص166.

[2]- محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1، 1993م، ص91.

[3]- أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، ص311.

[4]- ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر، ج1، ص156.

به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك"[1].

وقد كانت العرب تصرع أواصل قصائدها استعجالا لبيان القافية ووزن الضرب، وقد استغل (المتنبي) هذه الوسيلة الإيقاعية فوردت في مطلع قصيدته متمثلة في لفظتي(الملام- الكلام).

وعلى ذلك فإنّ التصريع يعد حلة جمالية تميز قصيدة (الحمى) على غرار القصائد العربية الأخرى، ومنه فالمتنبي افتتح قصيدته بالتصريع ليؤدي وظيفتين إحداهما جمالية إيقاعية تتمثل في الجرس الموسيقي الذي تستسيغه الأذن وتستأنس به والثانية تأثيرية تتمثل في جذب السامع لأن المتنبي بصدد التمهيد لعرض معاناته وآلامه التي عاشها في مصر أثناء إصابته بالحمى التي نخرت جسده، فذكرته بهمومه ووطنه وأحبته.

وما نستنتجه أيضا من مطلع القصيدة هو تكرار صوت (الميم) الذي يدل على القوة والشدة والجهر، فالمتنبي بصدد الجهر عن حالته وآلامه جراء الحمى التي أصابته، بعدما قدم جملة من التأملات والأحكام والحكم نتيجة خبرته في الحياة ومعرفته بأحوال الناس وأخبارهم.

فاستخدام صوت (الميم) يثير ذات المتلقي للتفاعل مع هذه التجربة الشعرية وبتكرار لفظتي (ملومكما والملام) يرسم المتنبي لمطلع قصيدة (الحمى) إيقاعا مثيرا يدفع الذات المتلقية إلى الاندماج مباشرة مع الحالة النفسية التي عاشها الشاعر.

[1]- حازم القرطاجني: تح: محمد الحبيب بن الخوجة، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط3، 1986م، ص266.

ب/بحر القصيدة ووزنها:

نالت أبا الطيب المتنبي بمصر حمى فألف قصيدة في واحد وأربعين بيتا يصفها ويعرض بالرحيل عن مصر، وقد اتخذ المتنبي لقصيدته إيقاعا يسير وفق "بحر الوافر" الذي يتناسب والتجربة الشعورية التي عاشها، ويمثل لهذا البحر بالبيت

الرابع والثلاثين من القصيدة:

34-يقول لي الطّبيب أكلت شيئا وداؤك في شرابك والطّعام[1]

يَقُوْلُ لِيَ طْطَبِيْبُ أَكَلْتَ شَيْئَنْ وَدَاْؤُكَ فِيْ شَرَاْبِكَ وَطْطَعَامِيْ

0/0//|0// /0//|0/ //0// 0/0//|0// /0//|0 // /0//

مفاعَلَتُن | مفاعَلَتُن | فعولن مفاعَلَتُن | مفاعَلَتُن | فعولن

فمن خلال الكتابة العروضية للبيت والتقطيع نلاحظ أن بحر الوافر يتألف من ستة تفعيلات موزعة بالتساوي على عروض البيت وضربه، فوزنه إذن هو:

مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولن مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولن

ومفتاحه:

بحور الشعر وافرها جميل مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولن

وبحر الوافر هو بحر من بحور الشعر التي حضيت بشهرة كبيرة في الشعر القديم استخدم في أغراض مختلفة كالحماسة والفخر والمديح مما يعطي الانطباع عن ملاءمته لأحوال الشعراء العاطفية والوجدانية المختلفة.[2] وقد استعمله المتنبي تاما ليعبّر عن تجربته الشعورية.

[1]- الديوان : ص313.

[2]- إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المشرق للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007م، ص75.

وسمي "الوافر" وافر لوفور أوتاد أجزائه، وقيل لوفور حركاته لأنه ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات أكثر مما في أجزائه المبينة في الدائرة وإلا فالبحر الكامل المستخرج من نفس الدائرة أكثر حركات منه في شكله التطبيقي، وهو من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما تشاء، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء والشكوى...[1] وتمثل لغرض الفخر والشكوى من القصيدة بالبيتين السادس والعشرين

إذ يقول:

6- يُذِمّ لَمُهْجَتِي رَبِّي وسيفـــي إذا احْتاج الوَحيدُ إلى الذِّمامِ[2]

يُذِمْمُ لَمُهْجَتِي رَبْبِيْ وَسَيْفِيْ إِذَ حْتَاْجَ لْوَحِيْدُ إِلَذْذ مَاْمِيْ

0/0//|0/0/ 0//|0///0// 0/0//|0///0//|0/0/0//

مفاعلتن|مفاعلْتن |فعولن مفاعلْتن | مفاعلتن| فعولن

ففي هذا البيت وظف الشاعر بحر الوافر للفخر والاعتزاز بنفسه وأنه خُلِّق للحرب والسيف والقتال.

20- عليل الجسم ممتنع القيام شديد السُّكر من غير المُـدامِ[3]

عَلِيْلُ لْجِسْمِ مُمْتَنِعُ لْقِيَاْمِيْ شَدِيْدُ سْسُكْرِ مِنْ غيْر لْمُدامِي

0/0//|0///0//|0/0/0// 0/0//|0/0/ 0/ /|0/0/0//

مفاعلتن|مفاعلْتن |فعولن مفاعلتن |مفاعلْتن |فعولن

ففي هذا البيت يشتكي الشاعر من الضرر الذي ألحقته الحمى بجسده.

[1]- صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1977م، ص84.

[2]- الديوان : ص311.

[3]- المرجع نفسه : ص312.

ج/علاقة بحر الوافر بميمية المتنبي:

إن علاقة بحر الوافر بقصيدة "الحمى" للمتنبي تقودنا إلى قضية مهمة أثارت الجدل بين الباحثين، وهي علاقة الوزن بالقصيدة، إذ ذهب فريق إلى أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره، ذلك أنهم رأوا أن البحر الواحد قد كتبت به عدة موضوعات مختلفة حتى التناقض دون أن يؤدي ذلك إلى القعود بالقصيدة وفشلها فنيا، وجل هؤلاء من النقاد المحدثين المتأثرين بالآراء النقدية الحديثة الوافدة من المدارس الغربية، وبعضهم استعان بالدراسات الإحصائية المساعدة للتحقق من صدق النظريات القديمة، ومنهم: "إبراهيم أنيس" و "شوقي ضيف" و"شكري عياد " وغيرهم، ومذهبهم أنه لا يوجد فرق يسببه الوزن، فالوزن لا يعدوا ثوبا تلبسه المعاني أو إناء تصب فيه الأغراض.

وذهب فريق آخر إلى أن لكل بحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة ومن بين هؤلاء "ابن طباطبا العلوي" و "حازم القرطاجني"، وممن ناصر قضية اختيار الوزن حسب الموضوع من المحدثين "أحمد الشايب" الذي رأى أن لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى والغناء.[1]فالوزن لا يملك قيمة في حد ذاته، بل تكمن قيمته فيما ينبع من دلالات وإيحاءات، لهذا فالمبدع حينما يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الانفعالات التي تبحث في تجسيد إيقاع يوافقها ويتربص بها.[2]

فالمتنبي إذن من أنصار الاتجاه الثاني الذي يربط الوزن بموضوع القصيدة فهو اختار بحر الوافر لأنه بحر ملائم لأحوال الشعراء العاطفية والوجدانية المختلفة كما أن هذا البحر استخدم للتعبير عن حالات نفسية جليلة وتأملات عميقة، وهذا يتطابق والحالة النفسية والجسدية التي عاشها الشاعر جراء الحمى التي أصابته فغرضه من استخدام هذا

[1]– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994، ص324.

[2]– بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينك للخنساء)، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، (د.ط)، 2007م، ص38.

البحر هو الشكوى وافخر فهو يشتكي عدم الاستقرار وملوله من حياة الترف والسعة وأمثلة هذا من القصيدة العبارات التالية: (أستريح، بذي وهذا أتعب بالإناخة والمقام، أقمت بأرض مصر فلا ورائي، تخب بي الركاب ولا أمامي...)، كما أنه يشتكي أيضا من آلام المرض الذي أصابه، والعبارات الموالية توضح ذلك: (وملنّي الفراش، عليل الجسم، سقم فؤادي،شديد السكر...)، و وظّف بحر الوافر للفخر بنفسه وقوته في الشدائد ومن أمثلة العبارات الدالة على هذا، في القصيدة ما يلي: (ذراني والفلاة بلا دليل، فإن أمرض فما مرضي اصطباري،وإن أحمم فما حمَّ اعتزامي...).

فالتجربة الشعورية التي مرّ بها الشاعر جعل من بحر الوافر ملجأه إذأفرغ فيه كل ما اختلجه فصور عن طريقه آلامه.

أما الجانب الفني الذي جعل المتنبي ينتقي هذا البحر على سائر البحور الأخرى فهو محاولته خلق نظام إيقاعي يتناسب وموضوع القصيدة.

د/القافية:

القافية كما يراها إبراهيم أنيس هي: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات منّ القصيدة وتكررها يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن".[1]

وعليه فالقافية عنصر مهم وأساس في بناء القصيدة العربية وقد اختلفت آراء الدارسين القدامى حول تحديدها إذ يرى قطرب بأنّها حرف الروي، ورأى الأخفش بأنها آخر كلمة من

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1956م، ص39.

البيت إلاّ أن الرأي الجاري بين جمهور العروضيين الآن هو قول الخليل : "القافية من آخر حرف البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[1]

ومثالها في قصيدة المتنبي، قوله في البيت الثاني:

2- ذراني والفلاة بلا دليـل	ووجهي والهجير بلا لثام[2]
ذَرَاني وَلْفلَاةَ بِلَاَ دَلِيلنْ	وَوَجهي ولْهَجِيرَ بلا لثامي
0/0//|0///0//|0/0/0//	0/0//|0///0//|0/0/0//
مفاعلْتن|مفاعلَتُن |فعولن	مفاعلْتن |مفاعلَتن |فعولن

فالقافية في هذا البيت تبرز في لفظة ثَأْمِيْ(0/0/) اعتمد المتنبي في قصيدته على وحدة القافية كما اعتمد وحدة الوزن والروي.

***أنواعها:**

القافية باعتبار الحروف يمكن تقسيمها إلى نوعين :

قافية مطلقة ذات الروي المتحرك الذي ينتهي بحرف إشباع، ومقيدة ذات الروي الساكن.[3]

وقد اختار المتنبي لقصيدته القافية المطلقة ذات الروي المتحرك الميم

المكسورة والتي تنتهي بحرف الإشباع وهو الياء ومثال من القصيدة قول الشاعر في

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص239، مادة (ق ف ا).

[2]- الديوان: ص311.

[3]- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د(ط، ت)، ص108.

البيت الرابع عشر:

14- عجبت لمـــن له قـــد وحـــد وينبو نبوة القضم الكهام[1]

عَجِبْتُ لِمَنْ لَهُوْ قَدْدُنْ وَحَدْدُنْ وَيَنْبُوْ نَبْوَةَ لُقَضِمِ لَكَهَاْمِيْ

0/0// |0/0/0//|0///0// //0/0/0//|0///0//0/0/|/0/0

مفاعلَتن|مفاعلتن |فعولن مفاعلْتن|مفاعلَتُن |فعولن

فالقافية وردت في لفظة لْكَهَاْمِيَ(هَاْمِيْ-/0/0) فالميم هو رويها، والياء هو حرف الإشباع وهي هنا مردوفة موصولة بحرف اللين الألف، والردف حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحركًا.[2]

واختار المتنبي قافية الذُلُلُ باعتبار الاستعمال وهي ما كثُر على ألسن الشعراء مثل الباء، التاء، الدال، الراء ،العين والميم...[3] فاختار المتنبي الميم رويا لقصيدته، والجدول الموالي يمثل بعض الكلمات التي تحدد القافية في قصيدة المتنبي:

رقم البيت	الكلمة الأخيرة من البيت	القافية	رمزها العروضي
البيت(01)	الكلام	لامي	0/0/
البيت(25)	المستهام	هامي	0/0/
البيت(31)	حسام	سامي	0/0/
البيت(40)	الرّجام	جامي	0/0/
البيت(41)	المنام	نامي	0/0/

فالملاحظ في آخر حرف القافية هو الميم، فالمتنبي اختاره لأنه من أجود القوافي لسهولة مخارجها وقوة معناها.

[1]- الديوان: ص312.

[2]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص155.

[3]- عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص110.

والقافية في نظر الدارسين عنصر أساسيا لبناء القصيدة من حيث كونها تميز نهاية البيت وتهبه وحدته بروي واحد يتكرر في نغم صوتي متجانس يجلب انتباه الأسماع بمتعة الإيقاع الذي تستريح له النفس خلال مسافات زمنية منتظمة تحدد نهاية كل بيت.[1]

فالقوافي إذن يجب أن تتفق مع الغرض الذي ينظم فيه الشاعر لأنها قد تصلح في موضع ولا تصلح في موضع آخر.

لهذا قيل: "القوافي للشاعر كالموسيقى للحن يعرف بها وتدل عليه فضلا عن أنها قد تصير جزءا من شعره فلا يتحول عنها لغيرها".[2]

وقد اتخذ المتنبي من القافية المطلقة الملجأ والمفر لأنه أراد أن يخفف عن حالته النفسية الأليمة، ليشعر بأنه معافى من السقم ولو وهما وذلك من باب الاعتزاز بالنفس، لأنه سئم من المقام في مصر ومن المرض الذي أصابه.

فكانت القافية المطلقة هي الملاذ الذي ينفس به عن تجربته الشعورية فأعطته الفرصة للتخفيف من ضغوطاته النفسية وأتاحت له فرصة أخرى وذلك بمد أصواته للانفتاح والانفراج.

هـ/الروي:

تتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه وهو "الروي" "فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب، فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان "الروي" فيها ميما أو نونا أو عينا".[3] ،فالروي إذن هو الحرف الذي يلزم تكراره في

---

[1]- عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص469-470.

[2]- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مطبعة الكيلاني ومكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،(د.ط)،1977م، ص96.

[3]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص136.

آخر بيت من أبيات القصيدة وهذا ما نسبت إليه قصيدة المتنبي إذ تسمى بميمية المتنبي نسبة إلى حرفها الأخير وهو الميم.

إذ يقول:

20- عليل الجسم ممتنع القيام شديد السُّكر من غير المُدامِ

21-و زائرتي كأن بها حياء فليس تزور إلاّ في الظّلام[1]

والميم هو حرف شفوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة فهو حرف بيني والجهر وُضع للمعاني القوية كالفخر والغضب والألم، فالمتنبي إذن جعل من حرف الميم رويا له ليصف لنا آلام الحمى التي نخرت عظامه وجالت وصالت أنحاء جسمه.

وما يمكن ملاحظته في القصيدة أن الروي "الميم" قد ألحق بحرف وهي الياء الزائدة، وتسمى وصلا، "والوصل يكون بإشباع حركة الروي فيتولد من هذا الإشباع حرف مد..."[2]

ففي قول الشاعر:

4- عيون رواحلي إن حرت عني وكُلُّ بُغامٍ رازحة بُغامي[3]

نلاحظ أن الروي الميم ألحق بحرف وهو الياء، وقد ورد الوصل في القصيدة خمس مرات في الأبيات(4-17-19-22-38)، إذ يتمثل في الألفاظ التالية: بغامي، أمامي، مرامي، عظامي، اعتزامي.

[1]- الديوان : ص311.

[2]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص136.

[3]- الديوان : ص311.

و/زحافات وعلل بحر الوافر:

إن التفعيلة المستخدمة في البحر الوافر هي "مفاعلتن" تتكرر ست مرات في البيت، فالتفعيلة الثالثة والسادسة والتي تمثل عروض وضرب الوافر جاءت "فعولن" وهي في الأصل "مفاعلتن" وقد طرأ عليها التغيير بالقطف، وهو تسكين الخامس المتحرك(اللام)، وحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فأصبحت "مفاعلْ" "بوتد" مجموع وسبب خفيف، ولسهولة النطق بها حولت إلى "فعولن"[1]

ومثاله من القصيدة، قول المتنبي في البيت التاسع والعشرين:

29- ألا ليت شعر يدي أتمســـي تصرّف في عنان أو زمـــــام [2]

أَلَاْ يَاْلَيت شِعْرَ يَدِيْ أَتُمْسِيْ تَصَرْرَف فِيْ عِنَاْنِنْ أَوْ زمَاْمِيْ

0/0//|0///0//|0/0/0// 0/0// 0/0//|0/0/0//|0/

مفاعلتن|مفاعلْتن |فعولن مفاعلتن |مفاعلْتن |فعولن

مَفاعِلْ مَفاعِلْ

فهذا البيت يوضح التغيير الذي طرأ على التفعيلة الأصلية "مفاعلتن" لتصبح "مفاعْل" ولثقل النطق بها حوِّلت إلى "فعولن".

والزحاف الذي يدخل حشو هذا البحر هو العصب بسكون الصاد والعصب هو تسكين الحرف الخامس، وهو هنا اللام "مفاعلتن".[3]

وقد ورد هذا الزحاف أكثر من سبعين مرة في قصيدة المتنبي، ففي الشطر الأول وردت في ثلاثين موضعا، أما في الشطر الثاني فوردت في اثنان وأربعين موضعا ومثاله

[1]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د(ط.ت)، ص54.

[2]- الديوان: ص313.

[3]- عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص54.

قول المتنبي في البيتين الثاني والثالث:

2- ذراني والفلاة بلا دليل	ووجهي والهجير بلا لثام[1]
ذَرَاني وَلْفلَاةَ بِلَاَ دَلِيلنْ	وَوَجهي ولْهَجِيرَ بلا لثامي
0/0//|0///0//|0/0/0//	0/0//|0///0//|0/0/0//
مفاعلْتن|مفاعلَتُن |فعولن	مفاعلْتن |مفاعلَتن |فعولن
3- فإنّي أَستريح بذي وهــذا	وأَتْعَبُ بالإناخةِ والمقــام[2]
فَإنْنِيْ أستريحُ بِذِيْ وَهَاذَا	وَأَتْعَبُ بِلَإناخَةِ وَ لْمُقَامِي
0/0//|0///0//|0///0//	0/0//|0///0//|0///0//
مفاعلْتن |مفاعلَتن |فعولن	مفاعلْتن |مفاعلَتن |فعولن

ففي الشطريْن من البيت الأول جاءت التفعيلة الأولى معصوبة أي تسكين الحرف الخامس وفي التفعيلة الثانية جاءت على الأصل أي متحركة الحرف الخامس.

وفي البيت الثاني وردت تفعيلة واحدة معصوبة في التفعيلة الأولى من الشطر الأول أما باقي التفعيلات فقد وردت على الأصل.

ويجوز أن تحذف ياؤه إذا صار "مفاعلين" فيبقى "مفاعلن" ويسمى هذا النوع من الزحاف معقولا، والمعقول ما سقط خامسه بعد سكونه وإنما سمي معقولا لأنه لما سكن لم يمتنع مع ذلك إسقاط سابعه فلما سقط امتنع أن يسقط سابعه واصل العقل في اللغة المنع.[3]

---

[1]- الديوان : ص311.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- الخطيب التبريزي: تح: الحسَّانِي حسن عبد الله، الكافي في العروض والقوافي مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،ط3، 1994م، ص54.

وقد ورد هذا النوع من الزحاف مرة واحدة عند المتنبي في البيت الواحد والعشرين من قصيدته، إذ يقول:

21-و زائرتي كأن بها حيــاء فليس تزور إلاّ في الظّلام[1]

وَزَا ئرتِي كَأَنْ بها حياءَن فليس تَزور إلْلَاْ فِظْظَلَاْمِيْ

0/0//|0//0//|0///0// 0/0//|0/0/0//|0///0//

مفاعلْتن |مفاعلَتن |فعولن مفاعلْتن |مفاعلَتن |فعولن

نلاحظ بعد تقطيع هذا البيت أن التفعيلة الثانية من الشطر الأول جاءت معقولة ،وقد جاءت التفعيلة الثالثة والسادسة من كلا الشطرين والتي تمثل عروض الوافر وضربه مقطوفة في كل الأبيات، إذ وردت "فعولن" وأصلها "مفاعلتن"، وهذا التغير في التفعيلة من بيت إلى آخر يحدث نوعا من الجرس الموسيقي في القصيدة، ونلاحظ أن لفظتي العصب والعقل يرتبطان ببعضهما فكلاهما متعلق بالرأس، فالعصب هو حزام من القماش كانت العرب تستعمله لربط رأسها أثناء الألم الشديد، وإن دل استعمال هذا اللفظ في القصيدة على شيء إنما يدل على معرفة الشاعر بالتراث العربي القديم.

وما نصل إليه من خلال دراستنا للإيقاع الخارجي للقصيدة هو أن المتنبي اعتمد وحدة الوزن والقافية والروي وجعلهم ملاذا للتنفيس عن تجربته الشعورية صانعا منهم إيقاعا وجرسا موسيقيا يتماشى وهذه الأخيرة فالإيقاع الخارجي للقصيدة قد أعطى بعدا دلاليا لمضمونها الداخلي، فالموسيقى الخارجية تساهم في لفت نظر وسماع المتلقي إذ تؤثر فيه وتأسره، كما أبان هذا الإيقاع على تمكن الشاعر من علم العروض والقافية.

[1]- الديوان: ص311.

2/الإيقاع الداخلي:

أ/المستوى الصوتي:

توصف الأصوات اللغوية بأنها جوهر اللغة وأساسها، وهي وحدة من وحدات الكلام الإنساني، أي أنها المادة الخام التي تتألف منها الكلمة فالجملة، ولأهميتها اهتم بها القدامى وعرفوها في مؤلفاتهم "وهذه الكلمات والجمل قد تختلف دلالة على وصف الطريقة التي تنطق بها".[1]

ويعرف علماء الطبيعة الظاهرة الصوتية عادة بأنها: "اضطراب تضاغطي ينتقل في المادة، بحيث يسبب حركة طبلة الأذن وبتالي إلى الإحساس"[2]، فالصوت إذن موجة تضاعطية في جزيئات الهواء، لأن الأذن توجد في حالة تلامس مع هذه الجزيئات.

أما "الجاحظ" فيعرفه بقوله: "الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان، ولا كلاما موزونا، ولا منشورا إلاّ بظهور الصوت..."[3]

وللأصوات اللغوية خصائص دلالية تميز صوت عن غيره وتجعل له مجالات معينة، فمثلا: أصوات الجهر تستعمل في المواقف التي تعبر عن المعاني القوية كالألم والصراخ الشديد وأصوات الهمس تعبر عن المعاني الرقيقة الضعيفة كالحزن والحسرة وإضافة إلى النوعين السابقين نجد أصوات للشدة وأخرى للرخاوة.

وينطوي النص الذي بين أيدينا أصوات لغوية، اختلفت مخارجها وصفاتها وهذا ما جعلها تختلف في دلالاتها ومعانيها وسنتطرق إلى هذا من خلال تكرارها.

---

[1]– هادي نهرو: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008م ص52.

[2]– يحي بن علي بن يحي المباركي: مدخل إلى علم الصوتيات العربي، خوارزم العلمية، جدة(د.ط)، 2001م ص75.

[3]– نادر أحمد جرادات: الأصوات اللغوية عند ابن سينا، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص61.

ب/التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية يشكل حضوره في الخطاب الشعري فعالية كبيرة حيث يؤثر في المتلقي ويلفت انتباهه إلى الصورة المكررة وما تمنحه من عطاءات إيحائية "فالصورة المكررة في الشعر تتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار، حيث نقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار يسهم في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصورة في نفس القارئ".[1]

إذن فالتكرار هو الذي يساعد على فهم الصورة وتوضيحها في ذهن القارئ، وبالتالي استعابه لإيحاءات هذه الصورة ودلالاتها.

ويستمد التكرار حتميته من محدودية العناصر التي يتألف منها النص في أية لغة، ومن القدرة على الإنشحان بالدلالة رغم هذه المحدودية".[2]

فالدراسة الأسلوبية تركز في دراستها على الظواهر الفنية التي تتكرر أو التي يكون لها اثر لافت في البناء اللغوي للنص، سواء أكان التكرار على مستوى الحروف أم الكلمات أم الجمل، وللتكرار هدف يكمن في إعطاء الألفاظ أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية كما أنه يكسب الألفاظ قوة تأثيرية، بينما تكرار العبارة يعكس الأهمية التي يرمي إليها المتكلم لمضمون تلك العبارات المكررة، لهذا "فالتكرار يظل دائرة في فلك النبض النفسي للشاعر، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة لاتصال دلالتها

[1]– عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هيمة، الجزائر ط1، 1998م، ص46.

[2]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف،الإسكندرية،مصر،د(ط.ت) ص33.

الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر"[1]، فالتكرار إذن مرتبط بالحالة النفسية والتجربة الشعورية للشاعر.

ويتجلى تكرار الأصوات عند المتنبي بتقديم إحصاءات لهذه الأصوات متبوعة بالدراسة والتحليل.

ب-أ/تكرار الأصوات مفردة:

يمثل الجدول التالي الأصوات المفردة في القصيدة وعدد تكرارها ونسبها المئوية:

الأصوات	عددها	نسبتها المئوية	أمثلة من القصيدة
الهمزة	71	%6,70	أستريح-شيئا-عائدي-داؤك
الباء	63	%5,95	برق-تغلبها-الطبيب-بابتسام-الحبيب
التاء	59	%5,57	فتوسعه-احتاج-التّصافي-زائرتي
الثاء	5	%0,47	لثام-كثيرا-لثالث
الجيم	25	%2,36	الجلد-جَدٍّ-الهجير-لَمُهجتيْ
الحاء	23	%2,17	حِرتُ-الوحيد-حياء-الحالين-حُبَّ
الخاء	12	%1,13	الإناخة-مُخّ-خِبًّا-أخلاقُ-تخُبّ
الدال	42	%3,97	الأجداد-المدام-يَطرُدُها-فُؤادي
الذال	10	%0,94	الذّمام-بذلتُ-يُذِمّ-كنقصِ-الصُّبح
الراء	58	%5,48	أُراقب-مُجرَّحًا-كرى-الرَّكاب-أَرَ
الزاي	08	%0,75	رازحة-أعزى-الزّحام-زمام-اعتزامي
السين	37	%3,49	ابتسام-سوى-نفسي-سِجام
الشين	11	%1,04	شوق-الحشايا-المَشُوقِ-شديد

[1]- سيبويه: تح: عبد السلام هارون، المتاب، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1975م، ص161.

الصاد	17	%1,60	صار-صدري-الصّدق-خلصْتُ
الضاد	10	%0,94	القضم-فضل-أرض-ضيفًا-أضرَّ
الظاء	03	%0,28	العظام-الظّلام
الطاء	11	%1,04	المطارف-الطّريق-المغيّ-يطردها
العين	36	%3,40	عندي-تعود-فيرعى-عُيوب-العليق
الغين	10	%0,94	غَير-يُغبّر-بُغامي-الغمام
الفاف	31	%3,40	الفلاة-آنفُ-القدام-نَفسي
القاف	39	%3,68	وقْع-فوقَ-بقانِع-العاقلون-لقاءه
الكاف	22	%2,08	الكلام-الكِرام-الكُرّب-أُمسكَ
اللام	97	%9,16	دليل-قليل-غليل-مَلّني-يطالُ
الميم	131	%12,37	ملومكما-الغمام-أمامي-هُمام-مداهها
النون	57	%5,38	ألحالين-معنّى-بانَت-عيونُ
الهاء	33	%3,12	الهجير-المستهام-سُهّادٍ-انتباهك
الواو	67	%6,33	رواحلي-الأولاد-أنواع-نبْوَةَ
الياء	71	%6,70	يُحبّ-عيوب-للسيوف-يَدي
	1059	%99,97	

يبيّن هذا الجدول الأصوات اللغوية الواردة في القصيدة الذي بلغ مجملها 1059 صوت، ولكل صوت من هذه الأصوات مخارجه وصفاته التي يتميز بها، قد اخترنا صوت عوضا عن حرف لأننا بصدد دراسة الأصوات التي تنطق فقط، فبعد إحصائنا لهذه الأصوات

لاحظنا أن الأصوات الأكثر تكرار هي الأصوات الشفوية (م–و–ب) والأصوات اللثوية(ل–ن–ر)، فكانت دلالتها في القصيدة كالآتي:

-الأصوات الشفوية:

***صوت الميم:** وهو صوت شفوي مجهور، لا هو بالشديد ولا بالرخو(متوسط) ويتكون مرور الهواء بالحنجرة، فيتذبذب الوتران الصوتيان، فإذا وصل إلى مجرى الفم هبط أقصى الحنك فسدّ مجرى الفم، فيتخذ الهواء مجرى التجويف الأنفي، محدثا مروره نوعا من الحفيف ثم تنطبق الشفتان فيسمع للميم حفيف، عُدت في درجة وسطى بين الشدّة والرخاوة.[1]

ولقد تكرر هذا الصوت في القصيدة 131 مرة بنسبة تقدر بحوالي 12,37% وقد نسبت إليه القصيدة(ميمية المتنبي) وهذا الصوت يمثل أعلى نسبة إذ ورد في القصيدة بصورة تلفت النظر وتثير الفضول، ففي قول المتنبي في البيت الأول:

1- مَلُومُكُما يَجِلّ عَنِ المَلاَمِ وَوَقْعُ فَعالِهِ فَوْقَ الكَلاَمِ [2]

نلاحظ أن صوت الميم تكرر 06 مرات في بداية القصيدة وهذا دليل على أن المتنبي يحاول لفت أنظار المتلقي وإجباره على الإصغاء وفهم حالته الشعورية، وبما أن صوت الميم يتصف بالجهر فإنّ توظيفه في المطلع يوحي لنا قوة المعاني الآتية من بعده، وهي معانٍ آتية من تجربة عاشها الشاعر وأحسّ بها ليقدمها في صورة متحركة معبّرة عن نفسها.

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص46.

[2]- الديوان: ص311.

كما أنّ تكرار صوت الميم ساعد على إبراز صفات مرض الحمى وكيفية تأثيرها على الجسم، ويؤكد ذلك قوله:

20- عليل الجسم مُمتنع القيام شديد السُّكر من غير المُدامِ

25- أراقب وقتها منْ غير شَوْقٍ مراقبــة المشوق المُستهـــام[1]

فالمتنبي يصف حالتهُ الجسدية العليلة وشدة تأثير هذا المرض على جسمه فهو رغم معرفته بهذا المرض غير أنه لا يستطيع فعل أي شيء.

فساهم صوت الميم في إبراز شدة الألم كما أعطى للحمى صورة بيانية ملموسة.

***صوت الواو:** صوت إنتقالي صامت أو نصف حركة، أو شبه صوت لين أو نصف عله،أو صوت صائت قصير أو طويل يخرج من أقصى اللسان شفوي مجهور ذو طبيعة مزدوجة،له قابلية التحول إلى صوت صائت خالص ممتد ينتج من أقصى الحنك الأعلى، حيث تنظم الشفتان إلى بعضهما البعض في وضع استداري حين النطق به وتتذبذب، وبنائية هذا الصوت تقوم حين تتخذ أعضاء النطق وضعا تكيفيا لنوع من الضمة وفي حينها تتجاوز هذا الوضع بنوع من التسارع التمييزي إلى تحقيق صورته.[2]

وقد ورد صوت الواو في القصيدة على حالتين:

- صوت صامت نحو: العاقلون-عيوب-ملومكما-طول.
- صوت صائت نحو: وَوَ قْعُ-أنواع-تعَوّد-هواي.

وهو من الأصوات التي تكررت في القصيدة بكثرة إذ بلغ 67 مرة بنسبة 6,33%،وتكرار هذا الصوت في القصيدة دليل على براعة المتنبي في السرد والوصف في صورة متسلسلة مرتبة وفق معاني معبرة، فهو ينتقل من صورة إلى صورة أخرى دون أن

[1]- الديوان: ص312.

[2]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م ص174.

يشعر المتلقي بالملل بل ويجعل منه جزءا من عمله الإبداعي إذ يدخله في عالمه، إذ يقول الأبيات الثلاثة الأولى:

1- مَلُومُكُما يَجِلّ عَنِ المَلاَمِ وَوَقْعُ فَعالِهِ فَوْقَ الكَــلاَم

2- ذراني والفلاة بلا دليــل ووجهي والهجير بلا لثام

3- فإنّي أَستريح بذي وهـذا وأَتْعَبُ بالإناخةِ والمقام[1]

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ أن المتنبي وظف الواو لسرد الأحداث وبين كيفية انتقاله من مكان إلى آخر دون الحاجة إلى دليل.

***صوت الباء:** صوت شفوي شديد مجهور، وبذلك بأن تنطبق الشفتان انطباقا تاما وينحبس الهواء عندهما، ثم تنفرجان ويسمع صوت الباء.[2]

وقد استعمل المتنبي هذا الصوت 63 مرة بنسبة 5,95%، وفي توظيف وتكرار صوت الباء في القصيدة بعد دلالي، يتمثل في أن الشاعر يرد عن يفرج ويعبر عن آلامه من خلال التعبير والوصف فاستعمل الوصف الشفوي ليعبِّر عن الحالة التي عاشها في أسلوب بديع قوي وشديد، كما أنه وظف هذا الصوت ليصف صور الخداع والحب بينه وبين الآخرين، وما يؤكد هذا قوله:

8-ولمّا صارَ وُدّ الناس خِبًــا جَزَيتُ على ابتسامٍ بابْتســامٍ

10-يُحِبُّ العاقلون على التّصافي وحُبُّ الجاهلين على الوسام [3]

وهنا المتنبي يرى بأن ودّ الناس فيه خداع لدى وجب عليه أن يبتسم لهم كما يبتسمون له، كما أنه وصف حبَّ العاقلين على أنه ينم من الأعماق وحبَّ الجاهلين تنتجه المظاهر

[1]- الديوان: ص311.

[2]- عاطف فضل محمد: الأصوات اللغوية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة،عمان، الأردن، ط1، 2013م ص129.

[3]- الديوان: ص311.

الخادعة فتوظيف صوت الباء دليل على أن أقوال الناس عكس أفعالهم، وأن الباطن عكس الظاهر.

-الأصوات اللثوية:

***صوت اللام:** صوت لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة وقد وصف ابن الجزري (اللام) بالانحراف، لأنها انحرفت عن مخرجها إذ اتصلت بمخرج غيرها، قال سيبويه "اللام من الحروف الرّخوة، ولكنّه انحرف به اللسان مع الصوت إلى الشدة فلم يعترض مع منع خروج الصوت اعتراض، ولا خرج معه الصوت كله، خروجه مع الرخوة، فسمي منحرفا لانحرافه عن حكم الشديدة، وعن حكم الرخوة، فهو بين صفتين".[1]

وتكرر هذا الصوت في القصيدة 97 مرة بنسبة 9,16%، ومن أشكاله قول المتنبي:

1- مَلُومُكُما يَجِلّ عَنِ المَلاَمِ وَوَقْعُ فَعالِهِ فَوْقَ الكَــلاَمِ

2- ذراني والفلاة بلا دليــل ووجهي والهجير بلا لثام[2]

فتكرار اللام في هذه الأبيات دليل على ملول الشاعر وسأمه من المقام في مصر وعلى أنه ليس المسؤول والملام على ما يفعله ويقوله بل الحياة والناس والبلد الذي يقيم فيه هو المسؤول على ذلك وأنه عارف بخبايا الصحراء وليس بحاجة لأحد ليدله على الطريق كما ساعد تكرار اللام على إبراز معنى الرفض وعدم الرضى، في مثل قوله:

12-أرى الأجداد تغلبها كثيــرا على الأولاد أخلاق اللّئام

13- ولست بقانع من كلّ فضل بأن أعْزى إلى جدّ هُمام[3]

[1]- سيبويه : الكتاب، ج4، ص435.

[2]- الديوان: ص311.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

فالمتنبي يرى بأنّ الأخلاق إذا لؤمت غلبت الأصل الكريم فيكون الولد لئيما وإن كان أجداده كراما، وهو يرفض أن ينسب إلى فضل جدٍّ، فهو فاضلٌ بنفسه ثابت لذاته وهذا دليل على فخره بنفسه وإن ما يعرف عن اللام –كما سبق– أنه منحرف المخرج وهذا ينطبق مع حياة الشاعر، فهي انحرفت عن مسارها الحقيقي إذ أن عيشه في السعة والترف لم يشعره بالسعادة الحقيقية وأن بواطن الناس والحياة عكس المظاهر التي نراها، كما أنه انتقل من الصحة إلى المرض.

***صوت النون:** صوت مجهور متوسط بين الشدة والرّخاوة، وتطرأ عليه تغييرات كالإبدال والإدغام والإخفاء والإظهار، يرى سيبويه بأنّ: "مخرج النون الخفيفة من الخياشيم، ويقال الخفية الساكنة عند الخليل، وقد جعلوا للنون الخيشومية مخرجا غير مخرج النون التي من طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا أسفل اللام قليلا".[1]

تكررت النون في القصيدة 57 مرة بنسبة 5,38%، ليصف الشاعر شدة المرض عليه وأنه لم ير في شدائد ومصائب الحياة مثله حتى استسلم منتظرا الموت، وهذا ما يؤكده قوله في البيتين السابع والواحد والأربعين:

7– أبنت الدّهر عندي كُلُّ بنتٍ فكيف وصلت أنت من الزّحام

41–فإنّ لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنام[2]

كما أن صوت النون يعرف بصوت النواح فهو يرتبط بالبكاء والأنين والمتنبي استعمله ليصف الحمى وما خلفته في جسده من ألم ومشاعر حزينة.

***صوت الراء:** صوت لثوي متوسط مجهور مكرر، ذكر ابن الجوزي بأنّ الراء حرف شديد جرى فيه الصوت لتكرره وانحرافه إلى اللام فصار كالرّخوة، ولو لم يكرر يجر فيه الصوت

[1]– سيبويه، الكتاب، ج2، ص455.

[2]– الديوان: ص312.

والتكرار صفة لازمة له، لأنه يتكرر على اللسان عند النطق به والراء نوعان مرققة ومفخمة على خلاف بين القراء ولها أحكام في ذلك.[1]

تكرر صوت الراء 58 مرة بنسبة 5,48%، ويتصف هذا الصوت بسمة التكرار والترديد والمعاودة، فالمتنبي أثناء وصفه للحمى وظفه للدلالة على تكرار شدتها وألمها في جسمه وضررها به، إذ يقول:

28- جَرَحْتِ مجَرَّحا لم يبْق فيه مكانٌ للسيوف ولا السّهـام

29- ألا ليت شعر يدي أتُمسي تَصَرَّف في عنان أو زمام[2]

فتكرار الراء هنا دليل على التكرار في الجرح وشدته، إضافة إلى الأصوات الشفوية والأصوات اللثوية التي تكررت بنسبة كبيرة في القصيدة نجد أصوات أخرى تكررت بنسبة كبيرة أيضا وهي: الهمزة تكررت 71 مرة بنسبة 6,70% والياء 71 مرة بنسبة 6,70% والجيم 25 مرة بنسبة 2,36%.

والملاحظ على هذه الأصوات هي اشتراكها في صفتي الشدة والجهر وهذا دليل على قوة المعاني وحدة الوصف والتعبير والتشبيه فللمتنبي براعة التلاعب بالمعاني والدلالات والإيحاءات التي لا نستطيع معرفتها إلا بمعرفة معاني ودلالة هذه الأصوات.

ونجد المتنبي يوظف الأصوات الشديدة المهموسة ومن أكثر الأصوات التي تكررت في قصيدته نجد: صوت التاء تكرر 59 مرة بنسبة 5,57% والقاف 39 مرة بنسبة 3,68% والفاء تكرر 31 مرة بنسبة 3,40%، فوظف الشاعر هذا النوع من الأصوات للتعبير عن المعاني الضعيفة كالملل والسأم.

[1]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص174.

[2]- الديوان: ص312.

ما نخلص إليه من هذا التحليل هو أن الشاعر لجأ للاستعانة بالأصوات الشديدة المجهورة على حساب الأصوات الرخوة المهموسة، وهذا راجع إلى أن غرضه هو وصف الحمى بمعاني قوية ليفصح عمّا فيها من آلام وشدائد وجراح إلى المتلقي لكي يشاركه في همومه ويخفف عن آلامه، كما أنه يريد البوح عن تجربته الشعورية في الحياة وخبرته فيها والحكم والأحكام التي استخلصها من مواقفه مع الناس وترحاله من مكان إلى مكان.

والتكرار سمة بارزة في النص الشعري، فالأصوات المجهورة مثلا تختلف عن الأصوات المهموسة، وتأثير أصوات الشدة يختلف هو الآخر عن أصوات الرخاوة فلكل صوت فاعليته ودوره في تحديد المعنى ولكل صوت جرس موسيقي يميزه عن غيره هذا ما يعطي للنص سمة جمالية وفنية ولغوية لتصنع لنا عملا إبداعيا مميزا.

1/الجهر والهمس:

***الجهر**: للصوت المجهور عند علما العربية القدامى بحسب ما أورده سيبويه هو "حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه".[1]

والأصوات المجهورة عند المحدثين هي الأصوات التي يهتز معها الوتران الصوتيان عند إطلاقها أو خروجها، وهي: "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن".[2]والجهر صفة تحمل في طياتها معاني القوة والعظمة والرهبة.

[1]- عبد الله العلايلي: مقدمة لتدريس اللغة العربية وكيف تصنع المعجم، المطبعة العصرية، القاهرة د(ط.ت)،ص 210-211.

[2]- سيبويه: الكتاب، ج4،ص 233.

- جدول يوضح تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة مرفوقة نسبتها المئوية ورتبة تكرارها:

الأصوات المجهورة	تكرارها	نسبته المئوية	رتبتها
الدال	42	%3,97	08
الذال	10	%0,94	11
الراء	58	%5,48	06
الزاي	08	%0,75	12
الضاد	10	%0,94	11
الظاء	03	%0,28	13
العين	36	%3,40	09
الغين	10	%0,94	11
اللام	97	%9,16	02
الميم	131	%12,37	01
النون	57	%5,38	07
الجيم	25	%2,36	10
الواو	67	%6,33	04
الياء	71	%6,70	03
الباء	63	%5,95	05
المجموع	688	%64,95	

بعد هذا الإحصاء للأصوات المجهورة في القصيدة نستنتج أن: الأصوات المجهورة الأكثر تواترا هي صوت الميم واللام والياء والباء والراء، وهذا ما يدل على أهمية الأصوات عند الشاعر.

ونمثل لصوت الميم من القصيدة بالألفاظ التالية: (ملومكما، الملام، الغمام، الذمام الجمام، الحمام...) فكل هذه الألفاظ توحي بغرض الشاعر من القصيدة وهو الشكوى ووصف المرض ومن أمثلة صوت اللام الألفاظ التالية: (دليل، عليل، قليل أخلاق،فضل،الظلام، ملّني...)، فأغلب هذه الألفاظ تدل على ضرر المرض وشدته على جيد ونفسية المتنبي.

ونمثل لصوت الياء بالكلمات التالية: (المياه، عيوب، ينبو، يضيق، يصدق يملّ،يذرُ،شفيْتُ...)، وأغلبية هذه الألفاظ تدل على استمرارية الألم وتجدده.

ومن أمثلة صوت الباء الألفاظ الموالية: (يحبُّ، خبًّا، الحبيب، الطبيب، أراقبُ بابْتسام، صعبٌ...) ومعظم هذه العبارات توحي بالأحاسيس التي مرّ بها الشاعر.

ونمثل لصوت الراء بالألفاظ التالية: (تزور، يطرُدها، تجري،أرمي، الكُرّب...) وهذا يدل على تكرار الألم ومعاودته للشاعر.

فهذه الأصوات وغيرها من الأصوات المجهورة ساعدت الشاعر على التنفيس عن آلامه وشدائده من المرض الذي ألمّ به.

الهمس: "الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به".[1]والهمس يعبر عن المعاني الضعيفة والمنخفضة، كما يساعد على التنفيس عن مختلف المشاعر التي تختلج نفس الإنسان.

[1]– إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص20.

والأصوات المهموسة هي: "ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك،هـ ،ء".[1]

جدول يوضح تكرار الأصوات المهموسة مرفوقة بنسبتها ورتبة تكرارها:

الأصوات المهموسة	تكرارها	نسبتها المئوية	رتبتها
الحاء	23	%2,17	07
الثاء	5	%0,47	12
الهاء	33	%3,12	05
الشين	11	%1,04	11
الخاء	12	%1,06	10
الصاد	17	%2,93	09
الفاء	31	%3,49	06
السين	37	%2,08	04
الكاف	22	%5,57	08
التاء	59	%6,70	02
الهمزة	71	%3,68	01
القاف	39	%3,68	03
الطاء	11	%1,04	11
المجموع	371	%33,89	

بعد هذا الإحصاء للأصوات المهموسة، يتبين لنا أن الأصوات المهموسة الأكثر تواترا هي: الهمزة والتاء والقاف والسين والهاء، وسنمثل لها بكلمات من القصيدة كما يلي:

[1]– يحي بن علي المباركي: علم الصوتيات العربي، ص161.

- الهمزة: (أتعب- آنف- أشك- فؤادي- أجده- زائرتي...)
- التاء: (أستريح- احتاج- تغلبها- التّصافي- تزور...)
- القاف: (وقْع- فوق- المقام- قرى- قانع- القيام- شوْقٍ...)
- السين: (سيفي- الوسام- سنام- الجسم- السّقام- المسْتهام...)
- الهاء: (الجاهلين-فعافتها- يطردها- وقْتها- الدّهْر- وعدها...)

وقد وظفها الشاعر للتعبير عن المعاني الضعيفة في صورة موسيقية، توحي للمتلقي جمالية الوصف فترغمه على النظر إلى ذلك الوصف حتى يُتخيل له أنه صورة متحركة حية.

نستنتج من خلال إحصائنا للأصوات المجهورة والأصوات المهموسة أن المتنبي غلّب الجهر على الهمس، فهو اعتمد الأصوات المجهورة بنسبة عالية، لأنها ساعدته على نقل الدلالات بطريقة سهلة سلسة مع ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي.

2/الشدة والرخاوة:

***الشدة:** الأصوات الشديدة تكون وتظهر "حين تلتقي الشفتان التقاء محكما، فينحبس عندهما النفس، المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالا فجائيا، يحدث النفس المنحبس صوتا انفجارية"[1] لدى تسمى بالأصوات الانفجارية والأصوات الشديد أو الانفجارية كما برهنت عليها التجارب المخبرية الحديثة هي: "الباء، الدال، التاء، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، الهمزة"[2]

وقد وظف المتنبي في قصيدته هذه الأصوات بنسبة عالية إلى جانب الأصوات المجهورة.

[1]- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص23.

[2]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص151.

والجدول الموالي يبيّن نسبة تكرار هذه الأصوات الشديدة:

الأصوات الشديدة	تكرارها	نسبتها%	رتبتها
الهمزة	71	%6,70	01
الباء	63	%5,95	02
التاء	59	%5,57	03
الدال	42	%3,97	04
الطاء	11	%1,04	07
الضاد	10	%0,94	08
الكاف	22	%2,08	06
القاف	39	%3,68	05
المجموع	317	%29,93	

نلاحظ من خلال الجدول أن أصوات الشدة الأكثر تكرارا في القصيدة هي:

- الهمزة: (أستريح- أتعب- أمسي- ورائي- لقاءه...)
- الباء: (يُغام- اليُخل- صعبٌ- حبٌّ- بذلتُ...)
- التاء: (ممتنع- جزيت- عجبت- تمتّع...)
- القاف: (قتام- الصّدق- المقاود- العليقُ...)

والأصوات المهموسة في القصيدة تدل على شدة تأثير المرض عليه وهذا ما توضحه الألفاظ السابقة.

***الرخاوة:** "أما الأصوات الرخوة فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما وإنما يكتفي بان يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء

مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى".[1]

فالرخاوة من صفات الضعف والحروف الرخوة هي: الفاء،الذال،الثاء،الظاء،الزاي،السين، الصاد، الشين، الخاء، الغين، العين، الحاء الهاء.[2]

وقد وظف المتنبي هذه الأصوات بشكل لافت للانتباه، ولكن بأقل نسبة من أصوات الشدة.

والجدول التالي يبيّن تكرار الأصوات الرخوة في القصيدة:

الأصوات الرخوة	تكرارها	نسبتها%	رتبتها
الفاء	31	%2,93	04
الذال	10	%0,94	09
الثاء	05	%0,47	10
الظاء	03	%0,28	11
الزاي	08	%0,75	09
السين	37	%3,49	01
الصاد	17	%1,60	06
الشين	11	%1,04	08
الخاء	12	%1,13	07
الغين	10	%0,94	09

[1]– إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص24.

[2]– عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص151.

العين	36	%3,40	02
الحاء	23	%2,17	05
الهاء	33	%3,12	03
المجموع	236	%22,26	

من خلال الجدول نستنتج أن الأصوات التي تكررت بنسبة عالية في القصيدة هي، السين والعين والهاء.

وسنمثل لها من القصيدة بالألفاظ الموالية:

- السين: (أسْتريح- أمسي- سيفي- ابتسام- السّجام...)
- العين: (عيون- العاقلون- أُعْزى- عُيوب- وعْدها...)
- الهاء: (الهجير- لمهجتي- هُمام- السّهام...)

وإن لتوظيف هذا النوع من الأصوات دلالة على ألم الشاعر وأنينه بصمت وبين الشدة والرخاوة نجد أصوات توسطت بينهما وهي:

"اللام والنون والميم والراء والواو والياء"[1]، وقد تكررت هذه 441 مرة بنسبة 45,42%، فالمتنبي توسط بين الشدة والرخاوة ليوحي لنا بتذبذب واضطراب قوته ونفسيته، فهو من خلال القصيدة في بعض الأحيان يفتخر بنفسه ويعتز بقوته وخبرته وعظمته، وفي أحيان أخرى يشتكي سأمه ومله ويصف الحمى التي جعلت جسمه ضعيفا عليلا مستسلما للموت.

وخلاصة القول أن المتنبي ركز وعمد إلى الأصوات المجهورة، ولعلّ السر في ذلك يعود إلى توظيفه لمعاني القوة والأصداء العالية التي تظهر تردد هذه الأصوات، ولاسيما أنها تلقى على مسامع صاحبيه فجاءت هذه الأصوات بدرجة عالية لترفض مظاهر العيش والسأم

[1]- عاطف فضل محمد: الأصوات اللغوية، ص123.

من المقام في مصر، وتصف الأثر البليغ التي تركته الحمى على نفسية وجسد المتنبي، فالأصوات المجهورة يُلازمها الألم الذي ينخر الجسم ويوقظ الأعصاب ويذكر بالهموم والمشاعر السلبية إلا أن المتنبي لا ينكر قوة صبره وعزيمته رغم هذا المصاب الجلل، كما أن الجهر يوحي بقوة الصورة البيانية ومدى بلاغتها وتأثيرها، وهذا ما يتناسب مع وصف المتنبي لهذه الحمى في صورة إيقاعية تأسر الألباب، أما الهمس فحمل في النص دلالات الانخفاض وتوصيل الأفكار بصوت منخفض لكنه مسموع، ثم استعمل الأصوات الشديدة والرخوة للدلالة على قوة الألم وانتقاله من الضعف إلى الشدة ووظف الأصوات المتوسطة (بين الشدة والرخاوة) ليصف هذه الحمى فيصورة متسلسلة حسب أعراض هذا المرض ودرجة ألمه إن المتنبي من خلال تنويعه لهذه الأصوات فكأنه يأخذ من كل بستان أزهار متنوعة ليقدم لنا عملا إبداعيا راقيا، كما أن اختياره لكلمات تضم أصواتا معبّرة دليل على عبقرية وحنكة الشاعر فهو يتلاعب بالمعاني كيفما يشاء ويريد، إذ قدم لنا صورة الحمى في مشهد ممتع رغم أنها مرض غير محبب ومكروه.

ب-ب/ تكرار الأصوات مجتمعة:

كما تتكرر الأصوات مفردة في القصيدة تتكرر أيضا مجتمعة فتعطينا ألفاظا وحروفا لها معاني مختلفة، فتكرارها يلفت الانتباه ويشد الأذهان نحوها، وفي القصيدة المدروسة وقفنا على كثير من الألفاظ وحروف المعاني ترددت عدة مرات، والجدول الآتي يوضح ذلك:

اللفظة	ترددها	نوعها	الأبيات التي وردت فيها
الملام	(02)	اسم	البيت الأول
العين	(02)	اسم	البيت الرابع
البغام	(02)	اسم	البيت الرابع
ابتسام	(02)	اسم	البيت الثامن
النّاس	(02)	اسم	البيتين الثامن والسادس عشر

يُحب	(02)	وردت في المرة الأولى فعل(يُحب) ثم تكررت عبارة عن اسم (حبَّ)	البيت العاشر
السيف	(02)	اسم	البيت السادس والثامن والعشرون
ينبو	(02)	في المرة الأولى جاءت فعلا(ينبو) ثم تكررت عبارة عن اسم(نبوة)	البيت الرابع عشر
بنت	(03)	اسم	البيت السابع والعشرون
وداع	(02)	جاءت في المرة الأولى عبارة عن اسم(وداع) ثم تكررت عبارة عن فعل(ودعتُ)	البيت الثالث والثلاثون
خلاص	(02)	وردت في المرة الأولى فعلا (خلصت) ثم تكررت عبارة عن اسم(خلاص)	البيت الثاني والثلاثون
الطبيب	(02)	اسم	البيتين الرابع والثلاثون والخامس والثلاثون
قتام	(02)	اسم	البيت السادس والثلاثون
حُمَّ	(04)	جاءت في المرة الأولى فعل(أحمم) ثم تكررت عبارة عن اسم(حُمّ- الحمام)	البيتين الثامن والثلاثون والتاسع والثلاثون
سوى	(03)	حرف تسوية	البيت الخامس والسابع والواحد والأربعون

كل	(04)	توكيد لفظي	البيت الرابع والثالث عشر والثامن عشر والسابع والعشرون
على	(05)	حرف جر	البيت الثامن والعاشر والثاني عشر والسادس عشر
إن	(06)	أداة شرط	البيت الرابع والثالث عشر والسادس والثلاثون والثامن والثلاثون والتاسع والثلاثون
إنّ	(03)	حرف نصب يفيد التوكيد	البيت الثالث والتاسع والواحد والأربعون
من	(13)	حرف جر	البيت التاسع والحادي عشر والثالث عشروالخامس عشر والعشرون والخامس والعشرون والسابع والعشرون والثاني والثلاثون والسادس والثلاثون والتاسع والثلاثون والأربعون
لا	(06)	أداة نفي	البيت السابع والخامس عشر والسابع عشر والثامن والعشرون والسابع والثلاثون والأربعون

في	(11)	حرف جر	البيت الثامن عشر والواحد والعشرون والثاني والعشرون والسادس والعشرون والتاسع والعشرون والرابع والثلاثون والخامس والثلاثون والسادس والثلاثون والسابع والثلاثون

نستنتج من خلال الجدول أن أغلب الألفاظ المتكررة قد تكررت في القصيدة مرتين ففي قول المتنبي مثلا:

8- ولما صار وُدّ النّاس خبًّا جزيت على ابتسام بابتسام

10- يحب العاقلون على التصافي وحُبُّ الجاهلين على الوسام[1]

ورد التكرار في البيتين متمثلا في لفظة ابتسام ويحب فتكرار لفظة ابتسام يحقق إيقاعيا موسيقيا يساير المعنى ويعبر عنه، فهذا التكرار دليل على أن الشاعر يقابل الناس ويعاملهم بنفس الطريقة التي يعاملونه بها فإذا كان ابتسامهم في وجهه فيه خداع ونفاق فهو يرد بنفس الابتسامة لعلمه بخداعهم ونفاقهم، أما البيت الثاني والتي تكررت فيه لفظة يحب عبارة عن اسم حُبُّ فقد فرّق وميز المتنبي بين حب العاقلين وحب الجاهلين، فحب العاقلين دليل على الصفاء والنقاء وحب الجاهلين ينم عن المظاهر.

كما أن المتنبي وظف حروف المعاني في قصيدته بكثرة إذ لاحظنا من خلال إحصاء الألفاظ المتكررة أن هذه الحروف قد تكررت بنسبة عالية، فمثلا حرف الجر "في"

[1]- الديوان: ص312.

تكرر 11 مرة، وحرف الجر "من" تكرر أيضا 13 مرة، وأداة الشرط "إن" قد تكررت 6 مرات، ومثال هذه الأخيرة قول الشاعر:

38- فإنْ أمرض فما مرض اصطباري وإنْ أُحْمَمْ فما حُمَّ اعتزامـــي

39- وإنْ أسلم فما أبقـــى ولكـــــن سلمت من الحمام إلى الحمام[1]

وردت "إنْ" الشرطية ثلاث مرات في البيتين السابقين وقد وظفها للدلالة على أن المرض لا ينفي عنه صبره وأن الحمى لا تنفي عزيمته وأن شفاءه لا ينفي تخليه عن صبره وعزيمته.

وتكررت "بلا" خمس مرات، في القصيدة، ومنه قول المتنبي:

15- ومنْ يجد الطريق إلى المعالي فلا يذر المطي بلا سلام[2]

ففي هذا البيت يقدم الشاعر نصيحة إلى الذي يريد بلوغ المعالي ،إذ يرى صعوبة هذا الطريق لدى على المرء أن يتسلح بالصبر والعزيمة.

كما تكررت في شطري البيت الواحد، ومنه قول الشاعر:

2- ذراني والفلاة بلا دليـــــل ووجهي والهجير بلا لثام

33- وفارقت الحبيب بلا وداعٍ وودّعت البلاد بلا سلام[3]

نلاحظ من خلال البيتين أن المتنبي يأتي بها في صدر البيت تارة ويكررها في العجز تارة أخرى، مما يضفي نوعا من التوازن الموسيقي.

---

[1]- الديوان: ص313.

[2]-المرجع نفسه:ص312.

[3]- م ن : ص311-313.

إن التكرار في قصيدة المتنبي سمة أسلوبية بارزة، يحقق من خلاله موسيقى إيقاعية تساير المعنى وتعبر عنه، ويوحي بما تكتسبه الصورة المكررة من معان تتحول أحيانا إلى مفتاح لفهم القصيدة، فهذا التكرار أسهم في توضيح غرض الشاعر من وصف الحمى الشكوى من آلامها والفخر بصبره وعزيمته وثباته.

ج/الجناس:

الجناس من المحسنات اللفظية وهو وجه من أوجه البلاغة إلاّ أنه يمكننا اعتباره ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال، "وأما اللفظي فمنه: الجناس بين اللفظتين وهو: تشابههما في اللفظ التام منه: أن يتفقا في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها وترتيبها".[1]

والجناس يعطي النص الشعري جرسا موسيقيا عذبا يأسر الألباب، وهو نوعان وله تسميات مختلفة.

فإن كانا من نوع واحد –كاسمين– سمي مماثلا، ومثاله قول المتنبي:

36– تعوّد أنْ يُغبّر في السّرايا ويدْخل من قتامٍ في قتام

39–وإن أسلم فما أبقى ولكن سلمتُ من الحمام إلى الحمام[2]

فتكرار الاسمين قتام والحمام يلفت إليه الانتباه بجرسه القوي وإيقاعه المؤثر.

[1]– الخطيب القزويني: تح: محمد عبد القادر الفاضلي، الإيضاح في علوم البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001م، ص375.

[2]– الديوان: ص313.

وإن كانا من نوعين –كاسم وفعل– سمي مستوفى، كقول المتنبي:

10– يحب العاقلون على التصافــي وحُبُّ الجاهلين على الوسام

28– جرحْتِ مُجَرَّحًـــا لم يبْقَ فيــه مكانٌ للسيوف ولا السهــام

38– فإنْ أمرض فما مرض إصطباري وإنْ أُحْمَمْ فما حُمَّ اعتزامي[1]

فالجناس ورد بين الأفعال (بحبّ وجَرحْت وأمرض وأُحمم) والأسماء (حبُّ ومُجَرَّحا ومرض وحُمَّ) وهو ما أضفى على الأبيات موسيقى رنانة تدخل الأذن بغير استئذان وتزيد المعنى قوة ودلالة موحية للتجربة الشعورية.

ومن صور الجناس أيضا الجناس الناقص ومثاله من القصيدة الألفاظ التالية: (الحمام، الجمام، التمام، ابتسام، الوسام، حسام، الرَّجام، اللجام...)

إنّ قيمة الجناس تكمن في كونه يحدث جرسا موسيقيا ظاهرا في القصيدة فتستحسنه الأذن بالإضافة إلى أنه يجعل القارئ متشوقا ومتحمسا للغوص في أغوار القصيدة والتمعن في معانيها ومراميها وبتالي معرفة مشاعر وأحاسيس الشاعر.

[1]– الديوان : ص312.

ومن الظواهر الأسلوبية الأخرى التي تزيد الموسيقى عذوبة وجمالا نجد "التشطير" وهو: "أن يتوازن المصرعان والجزآن وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه"[1] وهو يقع في الشعر والنثر أيضا، وقد ورد في البيتين 19و 38 إذ يقول المتنبي:

19- قليل عائـــــدي سقـــــم فؤادي كثير حاسدي صعبٌ مرامي

38- فإنْ أمرض فما مرض إصطباري وإنْ أُحْمَمْ فما حُمَّ اعتزامي[2]

فهذه الأجزاء جميعها متعادلة شكلا، ومتجاوبة نغما، تحدث نوعا من الإيقاع القوي الذي يحدث بعض الضجة، وهو ما يتناسب ومقصد الشاعر الذي يريد وصف الحمى والجهر بعظم آلامها ونهكها للجسم والعقل.

من خلال ما تقدم يتضح أن المتنبي اختار أصوات ذات وظيفة بلاغية وفنية تشارك في تحديد المعنى وتعبر عنه وهذا عن طريق إجادته في ضم هذه الأصوات بعضها بعض حتى تؤدي وظيفتها على أكمل وجه.

وخلاصة القول في دراستنا للبنية الإيقاعية الصوتية في قصيدة الحمى أن المتنبي اهتم كثيرا بشكل قصيدته وبنيتها إذ اختار لها الوزن والقافية والروي، وكشف التنويع في استخدام العناصر الصوتية على وعي وحنكة المتنبي بطاقة وقوة الصوت الإيحائية والإيقاعية، مما أسهم في تحقيق سيمات أسلوبية بارزة في خطابه وفاعليته في متلقيه، وهذا ما يعكس انسجام الإيقاع الخارجي مع الإيقاع الداخلي لقصيدة الحمى فهما وجهان متكاملان جعلا من القصيدة لوحة فنية جميلة ذات معاني قوية متسلسلة ومترابطة.

[1]- أبو الهلال العسكري: تح: مفيد قميحة، الصناعتان، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 1989م، ص463.

[2]- الديوان: ص312-313.

Ĭ dž Fk llε ü T 2 llε

Ĭ Gdž+DŽllε hvĭDŽĭDž hvĭdžG Ĭ ʒ hvĭGĭ l ƥ+llε hvĭdžGllε

qĭĬNJDŽ+

hv+DŽWllε ε ĭ ƥy+ -1

Ĭ Gdž+DŽllε hvĭDŽĭDž Ĭ ʒ ƒ ĭ l ε ƥ+llε hvyĭGU' -2

Ĭ DŽ ƨ Ú ε Nj Ĭ +y2llε ƒ ĭ l ƥ+llε -c

I GkDŽllε Nj Ĭ 2dždŽllε ƒ ĭ l ƥ+llε -ƒ

Ĭ Gĭ l ƥ+llε JNfĭRdžÚε -+

ƥĭqƥ+llε Nj !ĭqş+llε /c -+

ε P Θllε /ƒ -+

ƒ Fdž U' Ü ε /+ -+

qĭƥWllε /q -+

!ú l llε ƒ ĭ llF ƨc -q

ăƥGqllε ƒ Nj+ƨÙε /c -q

Ĭ əF l dž Ü ε ƒ Nj+ƨÙε /ƒ -q

تمهيد:

إذا كانت الأوزان والوحدات الصوتية هي مادة التحليل الإيقاعي الصوتي، فإنّ التراكيب والجمل تشكل أساس التحليل التركيبي، فعلم التراكيب يدرس "العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية والطرق التي تتألف بها الجمل من الكلمات".[1]

فهو علم دقيق مجاله الجملة تأليفا وتركيبا، إذ يهتم بدراسة العلاقات التركيبية داخل الجمل، إذ من دون هذه العلاقات تصبح الكلمات مبعثرة لا قيمة لها.

إن التماسك والانسجام الذي يهتم به المستوى التركيبي يجعل النص نصا من خلال التلاحم بين أجزاء النص الواحد، بحيث توجد علاقة بين كل مكون من مكونات النص وبقية أجزائه، فيصبح نسيجا واحدا، يحقق المعنى المراد إيصاله وهذا ما يمثل الوحدة العضوية للنص.

وعلم التراكيب يقابله في المصطلح العربي القديم "علم النظم" الذي يدرس "أقسام الكلم: الاسم والفعل والحرف...ونوع كل قسم، ووظيفته في الدلالة، وأجزاء الجملة، وترتيبها واثر كل منها في الآخر"[2]

فإنّ أول ما تهتم به البنية التركيبية أو النحوية هو العوامل النحوية وقواعد تركيب الجمل من حيث نوع الجمل اسمية أو فعلية، مثبتة أو منفية، خبرية أو إنشائية، كما تدرس أيضا العلاقات في الجملة نفسها والعلاقة التي تربطها بما قبلها وبعدها، وهذا ما يؤكد ارتباط النحو بالتركيب أو الجملة.

---

[1]– نور الهدى لوشن : مباحث علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الفتح للتجليد الفني، القاهرة، مصر (د.ط)، 2008م، ص149.

[2]– ابن حويلي الأخضر ميدني : المعجمية العربية في ضوء مناهج البحث اللساني والنظريات التربوية الحديثة، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2010م، ص80.

وتعتبر هذه البنية ثاني مستوى من مستويات التحليل الأسلوبي، فالأسلوبية تهتم بهذه البنية لما لها من أثر بالغ في بنية النص.

وسنتناول في هذا الفصل إلى دراسة المظاهر التركيبية الأسلوبية في قصيدة الحمى.

1/ تعريف الجملة:

قبل أن نتطرق إلى طبيعة التراكيب علينا أن نحدد مفهوم الجملة ونشير إلى أقسامها.

الجملة هي: "القول المركب أفاد أم لم يفد، قصد لذاته أم لم يقصد، وسواء أكانت مركبة من فعل و فاعل، أم من مبتدأ وخبر أم مما نزل منزلتهما كالفعل ونائب الفاعل والوصف وفاعله"[1]

وتتألف الجملة من المسند والمسند إليه، وهما عمدة الكلام وهما المبتدأ والخبر،والفعل والفاعل ونائبه، فالمسند إليه هو المتحدث عنه، فلا يكون إلا اسما وهو المبتدأ أو الفاعل ونائب الفاعل والمسند هو المتحدث به ويكون فعلا أو اسما مثل: "أقائم الرجلان" "فقائم" مسند و"الرجلان" مسند إليه، وما عدا المسند والمسند إليه هو "الفضلة" كالمفاعيل والحال والتمييز، وليس معنى الفضلة أن يمكننا الاستغناء عنها...[2] لقد قسم النحاة الجملة العربية إلى تقسيمات عديدة، فكان ذلك بحسب اعتبارات مختلفة، فمن حيث ركناها تنقسم إلى فعلية واسمية وظرفية، فالفعلية ما ابتدأت بفعل تام أو ناقص، والاسمية ما ابتدأت باسم، والظرفية

[1]– عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001م ص25.

[2]– فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط3، 2009م،ص13.

ما صدرت بظرف أو مجرور...ومن حيث خبرها تنقسم إلى جملة كبرى وجملة صغرى ...ومن حيث البساطة والتعدد، فقد تكون الجملة بسيطة أو مركبة أو معقدة...[1]

وتكون الجملة بحسب الاعتبارات التي وردت فيها، اسمية أو فعلية بحسب الاسم والفعل، ومنفية أو مثبتة بحسب النفي والإثبات وخبرية وإنشائية بحسب الخبر والإنشاء وغيرها من الاعتبارات الأخرى.

2/طبيعة التراكيب في ميمية المتنبي:

الجملة في إطار القصيدة كانت متنوعة، فقد جاءت تارة فعلية واسمية وتارة منفية ومثبتة وتارة يتقدم فيها الخبر عن الاسم والعكس وتارة أخرى خبرية وإنشائية.

أ/التركيب الفعلي والاسمي:

لقد وظف المتنبي في قصيدته الجملة الفعلية والجملة الاسمية بتفاوت واضح يدركه المتلقي لأول وهلة، إذ ركز في البنية التركيبية للنص على الجمل الفعلية بكل أنماطها فكانت الصدارة إذن لهذا النوع من الجمل، فهي تتألف من فعل وفاعل...وتدل الجملة الفعلية على الحدوث، وقد تفيد الاستمرار بالقرائن[2]فالفعل يدل على الحركة والتجديد والاستمرار والتغيير.

إن توظيف المتنبي لهذا النوع من الجمل في قصيدته إن دلّ على شيء إنّما يدل على براعة الشاعر في تصوير حالته الشعورية في مشاهد مليئة بالحركات والحيوية، إذ جعل من الحمى إنسانا له حواس وحركات، محاولا بذلك لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه كما أنها ساهمت في توضيح غرض الشاعر من القصيدة وهو الوصف والشكوى والفخر.

[1]- رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، 2013م، ص10.

[2]- المرجع نفسه:ص15،14.

ومن أمثلة الجمل الفعلية في القصيدة ما يلي:

17- أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخبّ بي الركاب ولا أمـــامي

18- وملني الفراش وكـــان جنبي يملّ لقاءه في كـلّ عـــــام

23- يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتُوسعهُ بأنـــواع السقـــام

26- ويصدق وعدها والصدق شرٌّ إذا ألقاك في الكرب العظـــام

32- وضاقت خطة فخلصت منها خلاص الخمر من نسج الفدام

33-وفارقت الحبيـــب بـــلا وداعٍ وَوَدّعْتُ البلاد بلا ســـــلام[1]

فالمتنبي هنا يعبّر عن حالته الشعورية محاولا بذلك التخفيف عن آلامه وأحزانه وانفعالاته إثر هذا المصاب الجلل، إذ يقدم للقارئ وصفا للأحاسيس التي راودته لكي يؤثر فيه ويشعره بما حدث له وأصابه، وهذا ما عبّرت عنه الجمل التالية:

(وملّني الفراش وكان جنبي) و(يملّ لقاءه في كلّ عام) و(يضيق الجلد عن نفسي وعنها) و(فتوسعه بأنواع السقام)...

إن الحديث عن الجملة الفعلية في قصيدة المتنبي يقودنا إلى الحديث عن الأفعال ودلالتها في القصيدة، إذ تنوعت عند المتنبي من حيث أزمنتها بين الماضي والمضارع والأمر، فأغلب الأفعال جاءت في الزمن المضارع، منها: (يضيق، يُحبّ ينبو، يصدق، توسعه، تعوّد، يدخل...)، والمضارع يظهر في التراكيب الفعلية أكثر حركة من الماضي لكونه يرتبط بالأحداث تصويرا، وإن لم تحدث ويصبح، بفعل قدرته على تصوير الأحداث وتجسيد الأفكار، وسيلة من وسائل الصورة الشعرية في اللغة[2]، وسنوضّح هذا بالبيتين

[1]- الديوان: ص312-313.

[2]- مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1964م ص112.

العاشر والثالث والعشرين من القصيدة وذلك في قول المتنبي:

10- يُحِبُّ العاقلون على التصافي وحُبّ الجاهلين على الوسام[1]

فعل مضارع+فاعل+جار ومجرور

فالجملة الفعلية في عروض البيت تتكون من الفعل المضارع (يُحِبُّ) والفاعل(العاقلون) وجار ومجرور(على التصافيّ)، وقد وظفه المتنبي لتصوير نوع حب العاقلين والتمييز بينه وبين حب الجاهلين فحب العاقلين قائم على الصفاء وحبُّ الجاهلين قائم على المظاهر.

23- يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتُوسعهُ بأنـــواع السقـــام[2]

فعل مضارع+فاعل+جارومجرور+ جار ومجرور فعل +فاعل+جار ومجرور+نعت

فالفعل المضارع في هذا البيت قدمّ لنا صورة متحركة عن كيفية تأثير المرض وشدته على المتنبي، فهو حين يضيق جسده الواهن عن استقبالها تتغلغل تحت جلده لتوسع مكانا لها فتنهش لحمه وتذيقه ألوان العذاب.

فأغلبية الأفعال المضارعة تدل على استمرارية الألم وتكراره وتجدده، كما استطاع المتنبي في توظيفه لهذه الأفعال أن ينقل إلينا التجربة الشعورية، وأن يجعلنا ننفعل معها فالفعل(يصدق) في الجملة(ويصدق وعدها والصدق شر) ساعد على استعادة الصورة أمام أعيننا، لأنّ الحدث وقع في زمن انقضى وكأن الصورة تقع في اللحظة الحاضرة.

ويأتي بعد الفعل المضارع الفعل الماضي ومن أمثلته في القصيدة الأفعال التالية: (صار، عجبت، ملّني، بذلت، جرّحْتِ، ضاقت، فارقت، ودّعتُ، سلمْتُ...)، فجاءت أغلبية

[1]- الديوان: ص312.

[2]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الأفعال لتصف الأحاسيس والآلام التي أصابته جراء المرض الذي أصابه، فمثالا قوله في البيت الثامن والعشرين:

28- جَرَحْتِ مُجَرّحًا لم يبق فيه مكانٌ للسيوف ولا السّهام[1]

فعل ماض+فاعل+مفعول به

فالشاعر وظف الفعل الماضي(جَرَحت) للدلالة على شدة ألم الحمى على جسده وارتبط توظيف الفعل في الزمن الماضي بالطبيعة السردية للخطاب ونلحظ ذلك خاصة في الأبيات 31-32-33 من قول الشاعر:

31- فرُبّما شفيت غليل صدري بسَيْرٍ أو قناة أو حسام

32- وضاقت خطة فخلصت منها خلاص الخمر من نسج الفدام

33- وفارقت الحبيب بلا وداعٍ وودّعت البلاد بلا سلامِ[2]

فالأفعال الماضية(شفيت- ضاقت- فارقت- ودّعتُ) تدل على أن الشاعر يسرد أحداثا وقعت له في الماضي لكنها مازالت تؤلمه.

أما فعل الأمر فقد ورد مرتين مثلا في الفعلين(ذراني-وتمتع) وورد فعل النهي مرة واحدة ممثلا في الفعل (لا تأمل)، والبيتين 2-40 يوضحان ذلك:

2- ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام

40- تمتّعْ من سُهّادٍ أو رُقادٍ ولا تأملْ كرى تحت الرجام[3]

وظف الشاعر فعل الأمر (ذراني) في البيت الأول بمعنى أتركاني وغرض هذا الفعل هو الفخر فهو يستطيع السفر في الصحراء والحرّ الشديد وحده دون دليل،أما الفعل(تمتع) فعل أمر غرضه النصح والإقناع فالشاعر ينصح نفسه ويقنعها بالسهر والنوم، في حين فعل

[1]-الديوان: ص313.

[2]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- م ن : ص311-313.

النهي(لا تأمل) جاء للدلالة على الاستسلام واليأس فالمتنبي يرى بأنه ذاهب إلى القبر لا محال، فهناك لا وجود للنوم ولا أمل فيه.

فالأفعال بأزمنتها الثلاثة ساهمت في تحديد معنى الجملة الفعلية ودلالتها في القصيدة.

إن توظيف الجمل الفعلية في قصيدة "الحمى" جاء ليعبّر عن احتدام الصراع وكم الحركة المتدفق عن ردود الأفعال بينه وبين المرض، ذلك أنه من طبيعة الفعل الدلالة على التجدد في الحدث والمساهمة في نمو وتطوره.

وأما الجملة الاسمية فقد وظفها المتنبي بدرجة أقل شيوعا، وقد جاءت لتصوّر الحالة النفسية والمعنوية المتأزمة للفرد، نتيجة تأثير المرض على جسمه ونفسيته فالجملة الاسمية بطبيعتها تدلّ على الثبات والدوام، ومن بين الجمل الاسمية في القصيدة ما يلي: (ملومكما يجل عن الملام- عيون رواحلي- قليل عائدي- حُبُّ الجاهلين- شديدُ السكر- كأنّ الصبح يطردها- عليل الجسم- ممتنه القيام- كثير حاسدي...)

فأغلبية هذه الجمل تدل على دوام وثبات الألم في جسم الشاعر وتتألف الجملة الاسمية من مسند ومسند إليه أو مبتدأ وخبر.[1]

ومثاله جملة (ملومكما يجل عن الملام) فهي تتكون من المبتدأ ملومكما والخبر(يجل عن الملام)، فهذه الجملة تعتمد الإسناد المضاعف وفي ذلك رغبة مؤكدة من الشاعر في تقوية الوصف من جهة، وفي تهريب معنى الحركة إلى الجملة الاسمية من جهة ثانية فالفعل المضارع(يجلُّ) يدل على تجددّ الحدث، وقد استطاع الشاعر من خلاله أن يجعلنا نتخيل تعاظم الحدث على نحو تدريجي، حتى بلغ مرحلة الشكوى واللّوم.

[1]- رابح بن خوية : البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص13.

والجملة الاسمية ثلاثة أنواع وهي:[1]

1-الجملة الأصلية: وهي التي تقتصر على ركني الإسناد المبتدأ والخبر أو ما يقوم مقامه.

2-الجملة الكبرى: وهي التي تتركب من مبتدأ وخبره جملة اسمية أو جملة فعلية.

3-الجملة الصغرى: وهي الجملة الاسمية أو الفعلية التي وقعت إحداهما خبر المبتدأ.

فمثلا في قول المتنبي في البيت الواحد والعشرين:

21- وزائرتي كأنْ بها حياءً فليس تزور إلاّ في الظلام[2]

الجملة الأصلية في هذا البيت هي المبتدأ(زائرتي) والخبر(كأنْ بها حياءً) أما الجملة الكبرى فهي المبتدأ(زائرتي) والجملة الاسمية(كأنْ بها حياءً) وهي خبر المبتدأ.

والجملة الصغرى هي الجملة الاسمية التي وقعت خبر المبتدأ(كأنْ بها حياءً) كما أن المتنبي وظف هذا النوع من الجمل ليقرر صفات الألم على جسمه ويثبتها ومن أمثلة ذلك قوله في البيتين التاسع عشر والعشرين:

19- قليل عائدي سقم فـؤادي كثير حاسدي صعبٌ مرامي

20- عليل الجسم مُمْتنع القيام شديد السكر من غير المُدام[3]

فالشاعر يقدم للقارئ تقريرا مفصلا عن حالته وآلامه الشديدة وذلك عن طريق الوصف الدقيق الذي ساهمت الجمل الاسمية في تصويره، كما أنّ هذه الجمل قد أعطت للأبيات إيقاعا موسيقيا رائعا تستصيغه أذن السامع.

---

[1]- رابح بن خوية : البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص13.

[2]- الديوان: ص312.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

إن توظيف المتنبي للجمل الاسمية جاء للتعبير عن ثبات الألم واستقراره إذ أن الاسم يلجأ إليه المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف والتثبيت.

ونخلص من دراسة التركيب الفعلي والاسمي إلى أن المتنبي غلَّب الجمل الفعلية على الجمل الاسمية لأنه بصدد وصف حالته الشعورية وسردها كما أن الفعل فيه خصوصية الزمن الذي يساعد على إبراز الحقائق عكس الاسم الذي يخلو من الزمن، كما أن توظيف الشاعر للجمل بنوعيها يكشف عن التجربة الشخصية للشاعر، فهو عاش المرض نفسيا وجسديا.

ب/التركيب المنفي والمثبت:

النفي في اللغة ضد الإيجاب والإثبات، وأدواته كلمات تدل على أنّ الخبر غير واقع مثل: (لا)، و(ما)، و(لم)، و(إنْ)، و(ليس)، و(غير).[1]

ويكثر أسلوب النفي في الخطاب الشعري عند أبي الطيب المتنبي، ومن أبرز الجمل التي يتجلى فيها هذا الأسلوب في القصيدة حيث تتكرر أدوات النفي على لسان الشاعر: (ولا أمسي لأهل البخل ضيفا–ليس فرى سوى مخ النعام– لستُ بقانعٍ من كلّ فضل–فلا يذر المطي بلا سلام– لم أرغي عيوب الناس شيئا– شديد السكر من غير المدام–فليس تزور إلا في الظلام...).

وقد تكرر أسلوب النفي في القصيدة ثمانية وعشرين مرة ليسهم هذا التكرار في رسم صورة الشاعر الرافضة للذل والحاجة واللؤم.

[1]– إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص935.

ففي قوله في البيت السابع:

7- ولا أمسي لأهل البخل ضيفا وليس قرًى سوى مخ النعام[1]

ينفي الشاعر أن يكون ضيفا لأهل البخل وإن لم يكن له الزاد البتة وهنا اعتزاز بالنفس ورفض الذل.

كما أنّ المتنبي وظف النفي ليبيّن قوته وصبره وعزيمته التي لا تقهر رغم مرضه وما يوضح ذلك قوله في البيتين 38و 39:

38- فإنْ أمرض فما مرض اصطباري وإنْ أحمم فما حُـمّ اعتزامــي

39- وإنْ أسلم فما أبــقى ولكـــــن سلمت من الحمام إلى الحمام[2]

فالشاعر هنا ينفي عدم صبره جراء المرض فهو رغم مرضه إلا أنّ صبره لم يمرض كما أنه ينفي عدم عزمه لأنّ الحمى لا تؤثر في عزيمته، وأنّ شفاءه لا يعني أن يتخلى عن عزيمته وصبره وهذا دليل على افتخاره بنفسه وشدته،وورد أسلوب النفي في القصيدة أيضا ليعبّر عن رفض الشاعر للانتماء إلى الأجداد فالشخص يثبت نفسه بنفسه ويتضّح ذلك في قوله في البيت الثالث عشر:

13 - ولستُ بقانع من كلّ فضل بأنْ أُعزى إلى جدّ همام[3]

فالشاعر لا يقنع بفضل جده لأنه لا ينفعه، فكان منه الرفض لهذا الفضل لأن فضله لنفسه هو الذي يدوم له وينفعه.

والتراكيب السابقة وإن كانت منفية إلاّ أنها تثبت حالة الشاعر الرافضة للذل والانتماء إلى الأجداد وعدم الصبر والعزيمة وإذا جاء التركيب المنفي ليبيّن حالة الرفض لدى الشاعر

---

[1]- الديوان: ص311.

[2]- المرجع نفسه: ص313.

[3]- م ن : ص312.

فإنّ التركيب المثبت جاء ليؤكد فخره واعتزازه بنفسه أحيانا وأحيانا أخرى ليثبت استسلامه: (فإنّي أستريح- فقد أرد المياه من غير هادٍ- لعلمي أنه بعض الأنام- فإنّ لثالث الحالين...).

إن المتنبي يوظف النفي مقابل الإثبات على نحو يخلق به حالة من التوتر في تركيب القصيدة ويسهم هذا التوتر القائم على مفارقة تركيبية في رسم الصورة التي يريد الشاعر أن يبرزها، فهو يقول في الأبيات11-12-13:

11- وآنف من أخي لأبي وأميّ إذا ما لمْ أجدْهُ من الكرام

12- أرى الأجداد تغلبها كثيــرا على الأولاد أخلاق اللّئام

13- ولست بقانع من كلّ فضل بأن أعزى إلى جدّ هُمـام[1]

لقد قامت هذه الصورة الفنية على ما خلفته المفارقة بين بنيتي الإثبات والنفي من توتر في رسم الملامح الرافضة من خلال إثبات قيم حضورية وتغييب قيم أخرى.

ج/الانزياح التركيبي:

هو خروج التركيب عن الاستعمال المألوف، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات فيفضي ذلك إلى "إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود"[2].ولعل سعي المبدع في عدوله عن التركيب في صورته الأصلية إلى تركيب لغوي جديد غايته تحقيق:

- إثارة المتلقي ومفاجأته بشيء جديد.

[1]- الديوان: ص312.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص169.

- دفع الملل عن المتلقي، وهنا يتحوّل الانزياح التركيبي إلى حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ.[1]

وتتعدد صور الانزياح التركيبي في ميمية المتنبي، من أبرزها:

ج-أ/التقديم والتأخير:

هو ظاهرة من الظواهر الأسلوبية، في تغيير ترتيب العناصر اللغوية التي تتألف منها الجملة العربية- البيت الشعري- ويكون ذلك من وراء قصدها أو لضرورة صوتية أو شعرية أو لتفادي الثقل، يقول عبد القاهر الجرجاني عن فضل التقديم والتأخير: " هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد أن سبب أن راقك ولطف عنك أن تقدَّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]

أما "محمد عبد المطلب" فيقول: "الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوبا بالمعنى الأدبي وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة، كما أنّها هي التي تدلنا على الغرض العام، وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة"[3].وقد ترددت هذه السمة الأسلوبية في قصيدة "الحمى" بشكل لافت للانتباه، وإن دل الأمر على شيء فهو أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية فيما تحققه من شاعرية وفنية على مستوى الخطاب الشعري، وإن الحديث عن التقديم يستدعي بالضرورة وجود تأخير لأننا عندما نقدم الخبر فإننا في نفس الوقت نؤخر المبتدأ وإذا قدمنا المفعول فإننا نكون قد أخرنا الفاعل، وهكذا.

---

[1]- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص184.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المدين، جدّة، د(ط،ت)، ص99.

[3]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص333.

ومن مظاهر التقديم والتأخير في القصيدة ما يلي:

- **تقديم الجار والمجرور:**

وهو الصورة الغالبة في التقديم في الميمية ومن أبرز النماذج التي حوت هذه السمة قوله في البيت 7-13-16-17-21-34-35-41:

7- ولا أمسي لأهل البخل ضيـــفا وليس قرًى سوى مخ النعام

13- ولست بقانع من كلّ فضـــل بأن أعزى إلى جـدّ هُمـــام

16- ولم أر في عيوب الناس شيئا كنقص القادرين على التّمام

21- وزائرتي كأنْ بـــها حيـــاءً فليس تزور إلاّ في الظـلام

34- يقول لي الطبيب أكلت شيئـا وداؤك في شرابك والطعـام

35- وما في طبـــه أنـــي جـوادٌ أضرّ بجسمه طُولُ الجَمـامِ

41- فإنّ لثالث الحاليْـــن معنـــىً سوى معنى انتباهك والمقـام[1]

إن تقديم الجار والمجرور في البيت السابع دليل على تركيز الشاعر على صفة البخل وتمييزه للأهل الذي لا يحب أن يكون ضيفا عندهم.

والتقديم في البيت الثالث عشر دليل على تأكيد عدم قناعة الشاعر بأن يكون فاضلا بأجداده.

وجاء التقديم في البيت السادس عشر لتركية المتنبي على عيوب الناس ومحاولة الكشف عنها.

وفي البين الواحد والعشرين قدم الشاعر الجار والمجرور(بها) لأنها المقصودة بالتشبيه، فالشاعر هنا يشبه "الحمى" بفتاة خجولة حسناء تتسلل في جنح الظلام دون أن يراها أحد لتحل ضيفا ثقيلا على جسده.

[1]- الديوان: ص311-313.

وفي البيت الرابع والثلاثين ورد التقديم في الجار والمجرور(لي) ليدل على أن الخطاب موجه للمتنبي ويبرز أن أدرى بحالته من الطبيب.

وفي البيت الخامس والثلاثين قدم الجار والمجرور(في طبّه) ليبيّن أن الطبيب لم يستطع أن يصف حالته بالضبط فهو أرجع سبب مرضه إلى الشراب والطعام لكن المتنبي يرى أن سبب مرضه هو طول المقام، وبتقديمه الجار والمجرور(بجسمه) فهو يركز على شدة الضرر الذي ألحقه المرض بجسمه جراء مقامه المطول في الفراش.

أما في البيت الواحد والأربعين قدم المتنبي الجار والمجرور الثالث ليبيّن استسلامه للموت.

وإنّ تقديم الشاعر للجار والمجرور في القصيدة جاء لتقوية الإيقاع.

_ تقديم الخبر على المبتدأ:

وقد وظف الشاعر هذا النوع من التقديم في قصيدته أيضا ومن أمثلته قول الشاعر في البيت السابع والعشرين:

27- أبِنتَ الدّهْرَ عِنْدي كُلُّ بِنْتٍ فكيف وصلت أنت من الزحام[1]

ففي هذا البيت قدّم الشاعر الخبر على المبتدأ ليبّن حيرته من هذا المرض ليؤكّد بأنّه مرّ على أصعب الشدائد ولم تهزمه إلاّ أن مثل هذه الشديد-أي الحمى- لم يرقط.

فالتقديم على العموم يكون من باب الاهتمام بالمقدم وتخصيصه والتأكيد عليه، فكل عنصر من عناصر هذا التركيب ساهمت في اتساق النص وانسجام أفكاره وتوضيح معانيه من خلال التعالق والجمل وطريقة توظيفها والغرض الذي ترمي إليه.

[1]- الديوان: ص313.

ج-ب/الحذف:

وهذا الأسلوب مما يطرأ على الجملة من تغيير، ويتمثل في التخلي عن بعض عناصرها لحاجة يرمي إليها المتكلم، وقد اهتم علماء البلاغة القدامى بهذا الأسلوب يقول الجرجاني في "دلائل الإعجاز" : "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون إذا لم تبن..."[1]، فالحذف إذن أمر مقصود من طرف المرسل، قصد استشارة المتلقي وإيقاظ ذهنه، مما يجعله يشارك في إنتاج الرسالة وإعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السياق، ومن ثمة تكون مهمة المتلقي هي تقدير المحذوف.

وقد تكررت هذه الظاهرة في القصيدة بشكل بارز ومن أمثلتها:

- حذف الضمير (أنا)، نحو: (فقد أردُ-آنف من أخي لأبي وأمي- بأنْ أُعْزى إلى جدّ همام- أراقب- وقتها من غير شوقٍ)
- حذف حرف النداء: ومن أمثلته قول الشاعر في البيت الأول

1_ملومكما يجل عن الملام ووقع فعاله فوق الكلام[2]

فتقدير الكلام (ملومكما يا صاحبي يجل عن الملام) فحذف حرف النداء والمنادى لإبراز شخصه وغرضه من الشكوى وهو اللوم إذ أنه الوحيد الذي يحق له اللّوم ولا يحق لغيره لومه لأن فعاله فوق كل كلام.

[1]- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص150.

[2]- الديوان: ص312.

- **حذف المبتدأ:** ومن أمثلته قول الشاعر في البيتين 19 و20:

19-عليل الجسم مُمْتنع القيـام كثيرُ حاسدي صعبٌ مرامي

20- عليل الجسم مُمْتنع القيام شديد السكر من غير المدام[1]

فالشاعر هنا حذف المبتدأ(أنا) وتقدير الكلام:

أنا عليل الجسم أنا مُمْتنع القيـام أنا كثيرُ حاسدي أنا صعبٌ مرامي

أنا عليل الجسم أنا مُمْتنع القيـام أنا شديد السكر من غير المـــدام

فهذا الحذف ينبئ لنا بحالة الشاعر الصعبة وشدة ضرره وألمه من المرض فهو قدم وصفا لحالته الجسدية والنفسية فبدأ مباشرة بالخبر.

- **حذف الفاعل:** ومثاله من القصيدة قول المتنبي في البيتين36و37:

36- تَعَوَّدَ أَنْ يُغَبِّرَ في السّرايـا ويدخل من قتـام في قتـــام

37- فأمسك لا يُطالُ له فيرعى ولا هو في العليق ولا اللّجام[2]

حذف الشاعر الفاعل في البيتين وهو(الجوادُ)، فتقدير الكلام :

- تَعَوَّدَ الجوادُ أن يُغبّرَ في السرايا ويدخل الجواد من قتام في قتام
- فأمسك الجواد لا يطال له فيرعى الجواد ولا هو في العليق ولا اللّجام

وفي هذا الحذف تركيز على أفعال الفاعل أي أن المتنبي ركز على وصف حركات الجواد.

إن توظيف الحذف في القصيدة ساهم في جعل المتلقي يستخدم ذهنه ويتعمق في المعنى لمعرفة مرامي الشاعر.

---

[1]- الديوان : ص313.

[2]- المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

ج-ج/ الإطناب:

يظهر الإطناب في بناء الجملة وتركيبها الأصلي في بعض صور الإطناب التي توجد في الجملة وذلك عن طريق الزيادة التي تأتي لغرض يمكن الاستغناء عنها دون أن يختل البناء الأصلي للجملة.[1]

وقد وردت هذه الظاهرة الأسلوبية بشكل ملفت للانتباه في ميمية المتنبي برزت في تكرار الألفاظ: نحو(ملومكما يجل عن الملام-وعيون رواحلي إن حرت عيني- كلّ بغام رازخة بغامي- ويصدق وعدها والصدق شر- أبنت الدهر عندي كل بنتٍ- ويدخل من قتام في قتام- فإنْ أمرض فما مرض اصطباري- سلمت من الحمام إلى الحمام...).

وكل هذه الألفاظ تكرر لتؤكد لنا معاني الشكوى والفخر والألم وتمثل الإطناب في شكل ضمائر تفيد التأكيد والتحقيق من بينها قول الشاعر في البيتين 27و 34:

27- أبنت الدّهر عندي كلُّ بنْتٍ فكيف وصلت أنت من الزّحام

34- يقول لي الطّبيب أكلْت شيئا وداؤك في شرابــك والطعـــام[2]

إذ كان بإمكان الشاعر الاستغناء عن الألفاظ (أنت ولِي) لكن المتنبي وظفها للتوكيد والتحقيق.

فالإطناب إذن سمة أسلوبية تحقق للخطاب الشعري فائدة التأثير في المتلقي من خلال تكرار ألفاظ تلفت نظره وتجعله يبحث في سبب ذلك التكرار.

[1]- إبراهيم منصور التركي: العدول في البنية التركيبية(قراءة في التراث البلاغي)، مجلة جامعة أم القرى لعوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع40، 1428هـ، ص42.

[2]- الديوان: ص313.

ج- د/التجريد:

يعد سمة أسلوبية وظاهرة بلاغية مهمة وهو: "إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب"[1]

وقد ورد هذا النوع من الانزياح مرتين في ميمية المتنبي وذلك بقوله في البيت الأربعين:

40- تمتعْ مِنْ سُهّادٍ أو رقادٍ ولا تأمُلْ كرّ تحت الرّجام[2]

والمتنبي إنّما يقصد:(أتمتع من سهّادٍ...،ولا أَأْمُلْ كرّى...)، فعدل عن صيغة المتكلم إلى صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب وكأنه ينسب الاستسلام إلى غيره لأنه شديد الاعتزاز بنفسه، فرفض التصريح عن استسلامه ليختبئ وراء صيغة المخاطب.

وساهم التجريد في اشتغال ذهن المتلقي وتحريكه للبحث عن الحقيقة ومقصدية المبدع.

نلخص في الأخير إلى أن الانزياح التركيبي كان حاضرا بقوة في ميمية المتنبي متمثلا بأنواعه المختلفة، فالانزياح ظاهرة أسلوبية يستخدم لدراسة بلاغة التركيب وشعرية اللغة ومن ثم فهو يصلح لدراسة لغة النص الشعري.

د/ أساليب الكلام:

ينقسم الكلام من حيث معناه إلى خبر وإنشاء، فالأسلوب الخبري "يعنون به كل كلام يدخله التصديق والتكذيب، أي أن النسبة الكلامية المفهومة من النص حين تطابق ما في

[1]- ابن الأثير : تح: محمد محي الدين عبد الحميد، الانزياح التركيبي، المكتبة العلمية، لبنان، د(ط،ت)، ج2، ص03.
[2]- الديوان: ص313.

الخارج يكون الخبر صادقا والمخبر به صادقا أو غير مطابقة له فيكون الخبر كاذبا والمخبر به كاذبا"[1]

وإن كان الكلام بخلاف ذلك، أي لا يحتمل الصدق والكذب بذاته ولا يصلح أن يقال لقائله أنه صادقا أو كاذبا يسمى كلاما إنشائيا"[2]

والقصيدة التي نحن بصدد دراستها تنوعت أساليبها بين الخبر والإنشاء، ولهذا التنوع علاقة كبيرة بالموضوع والحالة الشعورية للشاعر، فالقصيدة تنتمي إلى الشعر وجداني ذاتي غرضه الوصف والفخر والشكوى، وهذا الغرض كثير الاعتماد على تجسيد المشاعر وتصوير ما في الوجدان اتجاه ما يعالج من مواضيع، فكان من خصائص هذا النوع من الشعر تنوع الأساليب بين الخبر والإنشاء حتى يتمكن الشاعر من إيصال ما يريده إلى المتلقي.

إن المتنبي مزج بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي، فالأول استخدمه للوصف والتقرير والتوكيد والتحقيق والثاني للنفي والنهي والتمني والتعجب.

د-أ/ الأسلوب الخبري:

استطاع المتنبي في ميميته أن يقرر حقائق ويعرفنا بأخرى كقوله في الأبيات 4-5-6:

4-عيون رواحلي إنْ حِرْت عيني وكُلّ بُغام رازخــة بغامـــي

5-فقد أرد الميـــاه بغيــر هـــادٍ سوى عدّي لها برق الهمـام

6-يُذّم لمهجتي ربّــي وسيفـــي إذا احتاج الوحيدُ إلى الذمام[3]

---

[1]- مصطفى الصافي الجويني : البلاغة العربية تأصيل وتجديد، دار المعارف الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1985م، ص11.

[2]- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص11.

[3]- الديوان: ص311.

فالشاعر وظف الأسلوب الخبري في هذه الأبيات ليقدم ويؤكد حقائق عن نفسه، وغرضه منها الفخر والاعتزاز وبهذا الأسلوب أكد لنا الشاعر حقيقة الناس وأصنافهم مستمدا ذلك من خبرته في الحياة، إذ يقول في الأبيات 08-09-10:

8-ولمّا صار ودّ النّـــاس خبّـــا جَزيْتُ على ابتسام بابتســام

9-وصِرْتُ أشك فيمن أصطفيــه لعلمي أنه بعــض الأنـــام

10-يُحبُّ العاقلون على التصافي وحبُّ الجاهلين على الوسام[1]

فالمتنبي هنا يخبرنا بحقيقة النّاس وأصنافهم وهي عبارة عن حكم استنتجها من التأمل في الحياة والتعمق في معانيها.

وبالأسلوب الخبري استطاع الشاعر أن يؤكد لنا استسلامه للمرض والموت، وورد ذلك في البيت الأخير من القصيدة بقوله:

41- فإنّ لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والملام[2]

فعن طريق الأسلوب الخبري يعلن الشاعر استسلامه للموت فهو يقصد بثالث الحالين الموت، أما الحالين فيقصد بهما السهر والنوم.

[1]- الديوان : ص312.

[2]- المرجع نفسه : ص314.

كما استعان المتنبي أيضا بالأسلوب الخبري ليقدم وصفا للحمى وتأثيرها على جسده ونفسيته، ويتجسد ذلك بقول في الأبيات 18-19-20-21-22-23-24:

18- وملّني الفراش وكـــان جنبـي يملّ لقـــاءه في كل عـــام
19-قليل عائدي سقـــم فـــــؤادي كثيرُ حاسدي صعبٌ مرامي
20- عليل الجسم مُمْتـنع القيـــام شديد السكر من غير المدام
21- وزائرتي كأنْ بـــــها حيـــاءً فليس تزور إلاّ في الظـــلام
22- بذلتُ لها المطارف والحشايـا فعافتها وبانت في عظامـــي
23- يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتُوسعهُ بأنـــواع السقـــام
24- كأنّ الصُّبْح يطردها فتجـــري مدامعها بأربـــعة سجـــام[1]

فالشاعر في الأبيات يقدم لنا جملة من المشاعر والأحاسيس المؤلمة فالألفاظ جاءت شاحبة وحزينة تعبّر عن مدى تأثر المتنبي بالمرض ففي هذه الأبيات جاء الأسلوب الخبري ليصف لنا الحمى وكيفية تأثيرها على الجسم.

نخلص إلى أن الأسلوب الخبري جاء في ميمية المتنبي ليثبت حقائق ويقررها، كما أن المتنبي وظفه لتقديم وصف دقيق للمرض والشكوى من تأثيره على الجسم والنفس مع وصف ذلك التأثير.

د-ب/ الأسلوب الإنشائي:

الأسلوب الإنشائي هو الأسلوب الذي ينشئه المبدع ولم يجز فيه تصديق قائله وتكذيبه لأنه " لم يفد المخاطب أمرا تم إحداثه في زمن ماضٍ أو في زمن دائم أو سيتم إحداثه".[2]ومن هنا نفهم أن الأسلوب الإنشائي غير بزمن ما أو بحقيقة ما.

[1]- الديوان : ص312.
[2]- مهدي المخزومي : في النحو العربي نقد وتوجيه، ص165.

والأسلوب الإنشائي نوعان هما: [1]

1-الإنشاء الطلبي:

وهو ما تضمن طلبا غير حاصل وقت الطلب ويكون بالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء.

2-الإنشاء غير الطلبي:

وهو ما لا يتضمن طلبا ويتحقق بصيغ أبرزها:

التعجب والمدح والذم والقسم وأفعال الرجاء وصيغ العقود وتتجلى جمالية الأسلوب الإنشائي في الخطاب الشعري بقدرته على إثارة الانفعال في ذات المتلقي لذلك يلاحظ الدارس الأسلوبي "تنوع هذه الأساليب على مساحة الخطاب، بخلاف الأساليب الخبرية لأن هذه الأخيرة لا تثير انفعالا، ولا تحرك النفس"[2]

ويوظف المتنبي هذا النوع من الأساليب مستغلا إمكاناتها التعبيرية والتأثيرية ليُبيّن لنا رفضه لبعض الصفات في الناس وعزته وفخره بنفسه، والتعجب من المرض الذي أصابه.

وأبرز هذه الأساليب التي شاعت في ميمية المتنبي وشكلت ملحما أسلوبيا، النفي والاستفهام والأمر والتعجب.

1-النفي:

ويستعمل النفي للسلب والإنكار، ويرسله المتكلم، وفق حاجات القول ودرجة تردد السّامع في تصديق ما ينفيه، ويستعين المتكلم بالنفي البسيط أو النفي المشدّد (لا أفعل ذلك

[1]- قرفي السعيد: البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي(مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير) جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010م، ص111.

[2]- قطبي الطاهر : بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، تلمسان، الجزائر، ط2، 1994م ص64.

لن أفعل ذلك)، كما أنه ينفي حدثا وقع في الماضي المنقطع عن زمن المتكلم أو في زمن يتصل بالحال (لم أفعل ذاك، لما أفعل ذلك) وتقوم أدوات معينة بتأدية مختلف معاني النفي وهي تتصدّر غالبا الكلام منها: (لا، لما، لن، ليس لات).[1]

وقد كثر هذا النوع الإنشائي عند المتنبي وجاء ليحقق أغراض مختلفة منها: الفخر والنهي والرفض والإنكار والسلب.

وسنوضّح هذا بالأبيات 7-13-16-21-28-33-35-37-38-39-40:

7- ولا أمسي لأهل البخل ضيـــفا ... وليس قرًى سوى مخ النعام

13- ولست بقانع من كلّ فضـــل ... بأن أعزى إلى جـدّ هُمـــام

16- ولم أر في عيوب الناس شيئا ... كنقص القادرين على التّمام

21- وزائرتي كأنْ بـــــها حيـــاءً ... فليس تزور إلاّ في الظـــلام

28- جَرَحْتِ مُجَرّحًا لم يبق فيه ... مكانٌ للسيوف ولا السّهـــام

33- وفارقتُ الحبيـب بـــلا وداعٍ ... وودّعت البلاد بـــلا سـلامِ

35- وما في طبـــه أنـــي جـوادٌ ... أضرّ بجسمه طُولُ الجَمـامِ

37- فأمسك لا يُطالُ له فيـــرعى ... ولا هو في العليق ولا اللّجام

38- فإنْ أمرض فما مرض اصطباري ... وإنْ أحمم فما حُـمّ اعتزامـي

39- وإنْ أسلم فما أبـــقى ولكـــــن ... سلمت من الحمام إلى الحمام[2]

ففي الأبيات السابقة أساليب إنشائية نوعها النفي وغرضها تراوح بين الإنكار في(07) والرفض في البيت(13) والسخط (16) والوصف(21) والشكوى(28) والفخر بقوته والاعتزاز بعزمه في الأبيات(35-37-38-39).

[1]- رابح بن خوية : البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، ص212.

[2]- الديوان : ص313.

2_الاستفهام:

هو أحد الأساليب الإنشائية، تقدم"صيغة (استفعال) مؤشرا على دلالته الوضعية في طلب الفهم بأدوات مخصوصة"،[1]فالاستفهام يجعل القارئ دائم التفكير والنشاط.

ويتم الاستفهام بالأدوات التالية: الهمزة، ما ، من، أي، كم، كيف، أين، أنى، متى أيّان.[2]وقد يقع الاستفهام على صورته الحقيقية، إذا كانت غاية صاحبه معرفة ما يجهله كما يمكن أن يقع على غير هذه الصورة، ليدل على معانٍ أخرى تعكس تنوع المواقف المختلفة في الخطاب الشعري.

وقد وظف المتنبي هذا النوع من الأسلوب الإنشائي ثلاث مرات مستعملا أدوات الاستفهام الآتية: (الهمزة وكيف وهل) وتجسد في البيتين 27و 30 في قوله:

27- أبنْت الدّهر عنْد كُـلُّ بنتٍ فكيف وصلت أنت من الزّحام

30- وهل أرْمي هواي براقصات محـــلاّة المقـــــاود باللّغـام[3]

ففي البيت(27) وظف الشاعر أسلوب الاستفهام لغرض الدهشة والحيرة والتعجب.

أما في البيت (30) فغرضه: التمني والتأمل.

[1]- قرفي السعيد : البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي، ص111.

[2]- الديوان: ص112.

[3]- المرجع نفسه: ص313.

3_**الأمر**: هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، ويعرّف بأنه "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء، مع الإلزام"[1]

وتتحقق بنية الأمر في الخطاب الشعري بأربع صيغ هي: فعل الأمر الصريح والمضارع المجزوم بلام الأمر، واسم فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر.

وقد وظف الشاعر الأمر مرتين في البيتين(02) و(40) وذلك في قوله:

2- ذراني والفلاة بلا دليـــل ووجهي والهجير بلا لثـــام

40- تمتّعْ من سُهّادٍ أو رُقادٍ ولا تأملْ كرى تحت الرجام[2]

ففي البيت(02) أسلوب إنشائي نوعه الأمر غرضه الفخر أما في البيت(40) فغرضه اليأس والاستسلام.

4_التمني: التمني من الإنشاء الطلبي وهو: "طلب حصول الشيء المحبوب دون أن يكون لك طمع وترقّب في حصوله ذلك لأنّ الشيء الذي تحبه إن كان قريب الحصول مترقب الوقوع كان ترجيا"[3] وقد وظفه المتنبي في البيتين 29و 31 بقوله:

29- ألا يالَيْتَ شِعْرَ يَدي أتمسي تصرَّف في عنان أو زمام

31- فربّما شفيت غليل صـــدري بسيـر أو قنـــاةٍ أو حسـام[4]

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (د.ط)، 2000م، ص46.

[2]- الديوان: ص311-313.

[3]- رابح بن خوية: البنية التركيبية في القصيدة الحديثة، ص238.

[4]- الديوان: ص313.

ففي البيتين أسلوب إنشائي نوعه التمني غرضه تمني الشفاء والعودة إلى ركوب الخيل والسفر عليها مع حمل الرماح والسيف وفيه أيضا نوع من الاستفهام على إمكانية حصول ذلك.

5_النهي:

والنهي قسيم الأمر، فسيبويه لا يذكر الأمر إلاّ مقرونا بالنّهي فيقول: "والأمر والنهي لا يكونان إلا بالفعل"[1]

فالنهي يتضمن طلب الكفّ عن الفعل، أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام.[2]

وقد وظف المتنبي أسلوب النهي مرة واحدة في البيت الأربعين بقوله:

40- تمتّعْ من سُهّادٍ أو رُقادٍ ولا تأملْ كرى تحت الرجام[3]

ففي الشطر الثاني من البيت أسلوب نهي غرضه اليأس للموت وعدم الأمل في النوم.

6_النداء:

النداء أسلوب إنشائي يستخدم لإبلاغ المنادى حاجة أو لدعوته إلى غاية، أو نحو ذلك، وتتألف بنية النداء من أداة واسم منادى وأدواتها هي: (يا)، و(أي)، و(آ) و(أيا)، و(هيا)، و(أ)، و(وا).[4]

[1]- سيبويه : الكتاب، ج1، ص87.

[2]- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص15.

[3]- الديوان: ص313.

[4]- رابح بن خوية : البنية التركيبية في القصيدة الحديثة، ص230.

وورد أسلوب النداء في القصيدة مرة واحدة في البيت(27) بقول الشاعر:

27- أبنْت الدّهر عنْد كُـلُّ بنتٍ فكيف وصلت أنت من الزّحام[1]

ففي هذا البيت وظف الشاعر أسلوب النداء لغرض الحيرة والدهشة.

نخلص في الأخير إلى أن المتنبي نوع في الأساليب الكلامية بين الخبر والإنشاء ليلفت نظر المتلقي ويؤثر فيه بإرغامه على التمعن في القصيدة واستخراج أساليبها وشرحها.

نخلص في آخر فصل البنية التركيبية لميمية المتنبي أن المتنبي قد نوع في التراكيب فمنها، التركيب الاسمي والفعلي والتركيب المنفي والمثبت والانزياح التركيبي وأساليب الكلام فكل هذه التركيب قد ساهمت في بناء النص الشعري وإعطائه ملامح أسلوبية بارزة تجعله لوحة فنية راقية بأساليبها وتراكيبها اللغوية، وبهذا يكون المتنبي قد وضع القارئ والدارس في بوتقة الغوص في هذه التراكيب وتحليلها وتفكيكها لفهم معانيها وبالتالي فهم غاية المبدع من خلالها.

وسندرس هذه التراكيب من جانبها الفني الدلالي في الفصل الموالي لهذا الفصل مباشرة.

[1]- الديوان: ص313.

KllFkllε üTzllε

Ĭ Gźŧ+DŽllε hŭĭDŽĭDŽ Ĭ ʒ hŭĭllŰqllε hŭĭźGllε

qĭĬNJDŽŧ

hŭĭllŰqllε üNjsΘllε -1

hŭĭΘNjDŽllε uFzllŬεNj RDŽβllε -2

hŭĭβy'ʅllε yβNjTllε -3

hŭĬNJĭG'ʅŧllε yβNjTllε -c

hŭĭβFyŧzŰε yβNjTllε -f

hŭĭəFźIllε yβNjTllε -ŧ

hŭĭRFɯDŽllε yβNjTllε -q

hŭĭllŰq IFsúY -4

5FGU'llε -c

hu‡GFsDŽllε -f

تمهيد:

الدلالة في الخطاب الشعري هي ثمرة كل الطرائق والوسائل التي يُنسج بها فالأصوات التي ينسج منها الخطاب الشعري مثلا- وإن كانت لها إيحاءاتها الإيقاعية- لا يمكنها أن تخلو من الإيحاءات الدلالية التي ترتبط بالإمكانات التعبيرية للصوت، كما أن نسج الخطاب وفق تراكيب معينة يرتبط بإيحاءات دلالية خاصة.

وقبل أن تتحول الدلالة إلى مستوى قار يشتغل عليه الدرس الأسلوبي هي في حقيقة أمرها علم قائم بذاته له خصائصه ومميزاته وفروعه ومجالاته.[1]

ويعتبر علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديثة الذي يهتم بدراسة المعنى، أي بعبارة أخرى يدرس العلاقة التي تربط الدال بالمدلول باعتبار المعنى جزءا من اللغة.[2]

وهذا ما عبر عنه الجاحظ أيضا في قوله: "أن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دالا متعشقا صار في قلبك أحلى ولصدرك أحلى".[3]

إن إنتاج الدلالة في القصيدة تسهم فيه العناصر الصوتية والتركيبية وسنقتصر في دراستنا للبنية الدلالية في ميمية المتنبي على أبرز السيمات الدلالية التي ساعدت الشاعر على بناء أسلوبه وهي: الحقول الدلالية والرمز والدلالات الإيحائية والصور الشعرية والطباق والمقابلة.

---

[1]- حمزة حمادة: الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني، (دراسة دلالية) مطبعة مزوار،تلمسان،الجزائر، ط1 2009م، ص38.

[2]- عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي(دراسة تطبيقية) دار الشعاع،الإسكندرية،مصر،ط1 1999م، ص07.

[3]- محمد إبراهيم شادي : البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الرسالة، المنصورة، ط1، 1988م، ص36.

1/الحقول الدلالية في ميمية المتنبي:

تعد نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات التي وصلت إلينا في العصر الحديث فهي لا تهتم بدراسة السياق أو التركيب، وإنّما تهتم بالعلاقات بين المدلولات اللغوية في إطار الحقل أو المجال الدلالي الذي تنطوي تحته من خلال إيجاد لفظ عام يجمعها، فالحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي.[1]

ومن أهم المبادئ التي تقوم عليها النظرية ما يلي:

1-لابد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي معين.
2-لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
3-لا يمكن إغفال السياق الذي تزد فيه الكلمة.
4-لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[2]

سيطرت على ميمية المتنبي عدة مفردات أدت دورا بارزا في تشكيل الموضوع العام وهو الحقل الوصفي(وصف الحمى) الذي يعد الموضوع الرئيسي.

أ/حقل يدل على المرض والألم:

والألفاظ التي تمثل هذا الحقل هي:عائدي، عليلّ، السّقام، يضيق، مدامعها الكرب،جرحت، مجرّها، ضاقت فارقت، وداع، الطبيب، داؤك، طبه، أضرّ، أمرض مرض أُحْمَمْ، حُمّ الحمام...إن من وراء كثرة استعمال الشاعر للألفاظ الدالة على المرض والألم هو

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982م، ص79.
[2]- محمد أسعد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2002م، ص47.

أنه أراد أن يصف الحمى التي نخرّت عظامه وهلكت جسده ونفسيته، فهو من خلال هذه الألفاظ يصور لنا نوع مرضه وسببه والألم الذي نتج جراء هذا المرض.

وقول المتنبي في الأبيات 23-28-34-35-38 يوضّح ذلك:

23- يضيق الجلد عن نفسي وعنهـــا فتُوسعهُ بأنـــــواع السقـــام

28- جَرَحْتِ مُجَـرّحًا لم يبـــق فيه مكانٌ للسيوف ولا السّهـــــام

34- يقول لي الطبـــيب أكلـــت شيئـا وداؤك في شرابك والطعـــام

35- وما فـــــي طبـــــه أنـــي جـــوادٌ أضرّ بجسمه طُولُ الجَمـــامِ

38- فإنْ أمرض فما مرض اصطباري وإنْ أحمم فما حُـمّ اعتزامـــي[1]

ففي هذه الأبيات يُصور ويصف الشاعر نوع المرض، الذي أصابه وهي الحمى التي حملت في طياتها مختلف أحاسيس الألم والحزن وأفرغتها في جسم المتنبي الذي يُرجع هذا الأخير سبب مرضه إلى طول المقام مُكذّبا التشخيص الذي قدمه له الطبيب الذي أرجع سبب المرض إلى الشراب والطعام.

ب/حقل يدل على أعضاء الإنسان:

والألفاظ التي تبرز هذا الحقل هي:يدي، الجسم، عظامي، الجلد، صدري وجهي عيني، جنبي، فؤادي...

وبهذا الحقل استطاع الشاعر أن يُحدّد موضع الألم والعلة ويقدم وصف دقيق لكيفية تأثير الحمى على جسمه ونفسيته.

[1]- الديوان: ص312-313.

وذلك ماثل بقوله في الأبيات 18-19-20:

18- وملني الفراش وكان جنبي يملّ لقاءه في كـلّ عـــام

19- قليل عائدي سقم فـؤادي كثير حاسدي صعبٌ مرامي

20- عليل الجسم مُمْتنع القيام شديد السكر من غير المُدام[1]

فكل هذه الألفاظ دليل على الأماكن التي تأثرت بالمرض إذ شملت جسم ونفسية الشاعر.

ج/حقل يدل على الطبيعة:

والكلمات التي تمثله هي:الفلاة، الهجير، المياه، عدّي، برق، الغمام، أرْض مصر،الظلام، الرّجام، البلاد، مكان.وتدل أغلبية هذه الألفاظ على فخر الشاعر بمعرفة الأماكن والسفر فيها بدون دليل.

ومن ذلك قوله في البيتين الثاني والخامس:

2- ذراني والفلاة بلا دليـــل ووجهي والهجير بلا لثـــام

5- فقد أرد المياه بغيـر هـادٍ سوى عدّي لها برق الهمـام[2]

فالشاعر يُحب السفر من مكان إلى مكان بغير هاد وهذه الألفاظ دليل على معرفته بالقيافي ومواضع المياه.

د/حقل يدل على الإنسان:

والألفاظ التي تمثل هذا الحقل هي:أهل، النّاس، أخي ، أبي، أمي، الأجداد الأولاد بنت، زائرتي، الحبيب.

---

[1]- الديوان: ص312.

[2]- المرجع نفسه : ص311.

ومثاله قول الشاعر في البيتين 11-12:

11- وآنف من أخي لأبي وأميّ إذا ما لمْ أجدْهُ من الكرام

12- أرى الأجداد تغلبها كثيــرا على الأولاد أخلاق اللّئام[1]

من خلال البيتين يتضّح لنا أن الشاعر استعمل هذه الألفاظ للدلالة على رفضه لأخيه إذا لم يكن من الكرام، كما أنه يرى بأن لؤم الأخلاق غلبت الأصل الكريم فيكون الولد لئيما وإن كان أجداده كرامًا.

هـ/حقل يدل على الحيوان:

ويبرز في الكلمات التالية:رواحلي، البغام، مُخّ، النّعام، عنا، زمام، براقصات اللغام جوادٌ، يُطالُ فيرعى.

وقد استعمل المتنبي هذا الحقل تارة للتشبيه وتارة أخرى للتمني وذلك ماثل بقوله في الأبيات 29-30-35-37:

29_ألا ياليْتَ شِعْرَ يَدي أتمسي تصرَّف في عنان أو زمــام

30_وهل أرْمي هواي براقصات محـــلاّة المقـــاود باللّغــام

35_وما في طبـه أنـــي جــوادٌ أضرّ بجسمه طُولُ الجَمــامِ

37_فأمسك لا يُطالُ له فيـرعى ولا هو في العليق ولا اللّجام[2]

ففي هذه الأبيات يتمنى الشاعر أن تكون يده تعلم هل تتصرف بعد المرض الذي أصابه في عنان فرس أو زمام ناقة، ويعني هل أتعافى وأسافر على الخيل والإبل، وقوله براقصات يعني إبل راقصات، أي وهل أقصد هواي بإبل صفاتها الرقص واللغام، كما أن الشاعر يشبه نفسه بالجواد في البيت الخامس والثلاثين حين أخبره الطبيب بأن سبب مرضه

[1]- الديوان : ص312.

[2]- المرجع نفسه : ص313.

الشراب والطعام وهو لا يعلم أن السبب الحقيقي وراء مرض المتنبي هو طول المقام كالفرس الجواد إذا طال قيامه في المرابط أضرّ به،وهذا دليل على معرفته بأمور الطب.

و/حقل يدل على الأخلاق:

ويتمثل هذا الحقل في الألفاظ الموالية:

البخل، وُدّ، خِبًّا، ابتسام، يحبّ، العاقلون، حُبُّ، الجاهلين، الكرام، أخلاق اللئام،فضل، عيُوب، هُمام، حاسدي، حياءً، يَصْدُقُ، الصدق، وعْدُها، شرٌ اصطباري اعتزامي.

وأغلبية هذه الألفاظ تبيّن رفض المتنبي للأخلاق السيئة وتقسيمه لأصناف النّاس فهناك العاقلون وهناك أيضا الجاهلون، ومن بين الأبيات التي تبرز هذه الأخلاق الأبيات :16-13-12-11-10-8-7

7- ولا أمسي لأهل البخل ضيـــفا وليس قرًى سوى مخ النعام

8-ولمّا صار ودّ النّـــاس خبّـــــا جَزيْتُ على ابتسام بابتســام

10- يُحبُّ العاقلون على التّصافــي وحبُّ الجاهلين على الوسام

11- وآنف من أخي لأبـــي وأمــيّ إذا ما لمْ أجدْهُ من الكـــرام

12- أرى الأجداد تغلبهـــا كثيـــرا على الأولاد أخلاق اللّئـــام

13- ولست بقانـــع من كلّ فضْـــل بأن أعزى إلى جـدّ هُمـــام

16- ولم أر في عيوب الناس شيـئا كنقص القادرين على التّمام[1]

[1]- الديوان: ص311-312.

فكل هذه الأبيات تضمنت الأخلاق التي يرفضها الشاعر منها:

البخل والخداع والنفاق واللؤم، في حين يحب الأخلاق المبنية على التصافي والكرم والمفاضلة بالذات.

ز/حقل يدل على القتال:

والألفاظ التي تبرزه هي:

سيفي، القضِم، الكُهام، السيوف، السهام، السّرايا، سير، قناة، حسان.

وقد وظف المتنبي هذه الألفاظ الشغفة وحبّه للحرب والقتال، ومثاله قوله في الأبيات 6-14-28-31:

6- يُذّم لمهجتي ربّـــي وسيفـي إذا احتاج الوحيدُ إلى الذمام

14- عجبت لـــمن له قد وحد وينبو نبوة القضـــم الكهـام

28- جَرَحْتِ مُجَرّحًا لم يبق فيه مكانٌ للسيوف ولا السّهـــام

31- فرُبّما شَفَيْتُ غليل صدري بسيرٍ أو قنـــاةٍ أو حُســـامِ[1]

فهذه الأبيات تدل على أنّ المتنبي شغوف بالقتال والحرب متحمس لهما ومعتادٌ بهما فهو إضافة إلى أنه شاعر حكمة فارش مِغوار.

ك/حقل يدل على الزمن:

والكلمات التي توضح هذا الحقل هي: أمسي، الظلام، عام، الصُّبح، أُراقبُ، وقْتَها ألقاك، الدَّهْرَ.

[1]- الديوان: ص311-313.

وجاء هذا الحقل للدلالة على حيرة وتعجب الشاعر من هذه الحمى التي تسللت إليه من بين الزّحام وكيف أنها تزوره إلاّ في الظلام.

وتمثل هذا بقوله في الأبيات 21-24-25-27:

21- وزائرتي كأنْ بـــها حيـــاءً فليس تزور إلاّ فـــي الظـــلام

24- كأنّ الصُّبْح يطردها فتجري مدامعـــها بأربـــعة سجـــام

25-أُراقِبُ وقْتها من غير شـوقٍ مُراقبة المتشـــوق المُسْتهـــام

27- أبِنتَ الدّهْرَ عِنْدي كُلُّ بِنْتٍ فكيف وصلت أنت من الزحام[1]

فالشاعر هنا يشبه الحمى بفتاة حسناء لا تزور إلاّ في وقت الظلام دُون أن يراها أحد لتحل ضيفا ثقيلا على جسده، ويتعجب منها لأنه قدم لها أغلى ما يملك من ثبات وفرش، فلا تلتفت إليها وتأبى إلاّ أن تستقر في جسده المتهالك، ورغم حلول الصبح إلاّ أنّها رفضت مغادرة هذا الجسد كما أنّ الشاعر يتعجب من الحمى كيف وصلت إليه، إذ أنها مصيبة طارئة تسللت إلى جسده فزادت من معاناته دون أن يحرك ساكنا، فقد مرّت عليه شدائد استطاع أن يتغلّب عليها ولكن مثل هذه الشديدة لم يرقط فهي جعلته يستسلم.

ونخلص في الأخير إلى أن المتنبي كان حاذقا في اختبار هذه الحقول المختلفة لقصيدته لأنها جعلت الخطاب الشعري مليئا بالحيوية والجاذبية التي تأسر أي متطلع عليها، وبهذا يكون الشاعر متفردا بأسلوبه متميزا بالألفاظ التي يعطيها لشعره ومتلاعبا بالمعاني المستوحاة من حكمته.

2/ الرمز والألفاظ الإيحائية في الميمية:

إن الرمزية تؤمن بعالم الجمال المثالي، وتعتقد أن هذا العالم يتحقق في الفن وإن الشاعر الرمزي تتحقق له نشوة الروح وسموها من خلال ذلك، وعليه ينظر أصحاب هذه

[1]- الديوان : ص312-313.

الفلسفة إلى اللغة على أنها وسيلة للإيحاء وليست وسيلة توصيل المعاني، وينظرون إلى الأدب في توليده للمشاركة بين القارئ والكاتب، فإنه لا يسعى إلى نقل المعاني، وإنّما يسعى إلى العدوى الفنية ونقل حالات نفسية بين الطرفين.[1]

فهدف الرمزية إذن هو إثارة القارئ ومشاركته في عملية التأثر والتأثير وبالتالي شعور وإحساس القارئ بما ينتجه المبدع.

وتوظيف الشعراء للرمز والدلالات الموجبة في أشعارهم تنفيس لحالتهم النفسية وآلامهم وأحزانهم في قالب رمزي إيحائي يجعل المتلقي متشوقا لهذه التجربة الشعورية متحمسا لمقاسمتها مع الشاعر من غير ملل من شكواه وأحزانه.

وهذا ما فعله المتنبي في ميميته، إذ لم يصرح مباشرة بمرضه فلم يرد لفظا صريحا للفظة الحمى، بل جعل لها رموزا ودلالات تنوب عليها، فتارة ينْعتها ببنت الدّهر وتارة أخرى يشبهها بزائرة خجولة وهكذا، كما أنه جعل المتلقي متأثرا بتجربته الشعورية.

وسندرس الرمز والألفاظ الموحية في ميمية المتنبي لنكتشف مدى فاعليتهما في بناء الخطاب الشعري وتأثيرهما على أسلوب الشاعر والدلالات التي يرمي توصيلها إلى المتلقي من خلال وصفه للحمى.

أ/الرمز:

الرمز في اللغة كما ورد في لسان العرب لابن منظور هو: "رمز: الرمز تصويت خفي باللسان كما لهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وإنّما هي إشارة بالشفتين وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين

[1]– فتيحة بلامين : السبيل في الأدب العربي، دار السبيل، بن عكنون، الجزائر، د(ط،ت)، ص79.

والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه من بيان يلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين...ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزا: غمرته..."[1]

فالرمز في اللغة متعلّق بكل ما هو سري ومخفي وغير مصرح به.

أما اصطلاحا فهو عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس(كالعينين أو الشفتين أو الفم...) للإبانة، وإظهار ما تخفيه النفس وتستره الجوانح...يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به ولعله الوسيلة الناجحة في تحقيق الغايات الفنية، الجمالية، وإلى إدراك ما لا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره، ولاسيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري، لأن الرمز ابن السياق وهو سمة النص.[2]

فالرمز إذن هو التعبير عن المعاني الواسعة بأقل لفظ، فكان من خصائصه الغموض والخفاء لأن فيه تتجلى قوة المعنى، كما أن له خصوصية ربط الحاضر بالماضي والمستقبل.

فإنّ الرمز يدفع القارئ إلى التأمل والتفكير والغوص في مكامن الألفاظ لاكتشاف المعاني المقصودة من وراء استعمالها.

وقد وظّف المتنبي في قصيدته الرمز بشكل ملحوظ والجدول التالي يحوي أبرز هذه الرموز:

الألفاظ	رمزها	البيت
الرواحل	رمز للتنقل والسفر	4
البغام	رمز لصوت الناقة وصوت الشاعر	4

[1]- ابن منظور : لسان العرب، ص222-223، مادة(ر م ز)

[2]- ناصر لوحيشي : الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص10.

برق الغمام	رمز للمطر والغيث	5
مُخّ النعام	رمز للحاجة والفاقة	7
ربّى	رمز للقوة الإيمانية	6
السيف والسهام والحسام	رمز للقتال والحرب	28 و 31
بنت الدهر وزائرتي	رمز الحمى	21و 27
بنْتٍ	رمز للشدائد والمصائب	27
راقصات	رمز للإبل	30
جوادٌ	رمز للفروسية والكرم	35
الفِراش	رمز للمرض	18
المدامع	رمز للحزن والألم	24
الشوق	رمز للحنين والحب	25
الرّجام	رمز للقبر والدفن	40
ثالث	رمز للموت	41
الحالين	رمز للسهر والمنام	41

وقد ساهمت كل هذه الرموز في وصف التجربة الشعورية التي مرّ بها المتنبي، إذ جعل هذا الأخير من مرضه لوحة فنية تزخر بالرموز التي تأسر ألباب المتلقي وتجعله مندهشا في معانيها.

ب/الألفاظ الإيحائية:

كما وظّف الشاعر الرمز في قصيدته وظّف الألفاظ الموحية فالمتنبي عمل جاهدًا إلى إثارة المتلقي ومشاركته في عملية التأثر والتأثير، حيث تنتقل تجربته الشعورية إلى

جمهور القراء بواسطة الإيحاء الذي يثير فيه انفعالات متعددة تجعل من القارئ عنصرها الحيوي الرابع بعد الأحاسيس والمعاني والخيال.[1]

ويعتبر الإيحاء: "ميزة صوتية تحرك الخيال نحو سلسلة من المعاني تتداعى متصلة بالكلمة وهو مرتبط غالبا بجرس الكلمة وإيقاعها وما تحمله من ظلال، وقد تكتسب الكلمة من سياقها وظروف استخدامها بدليل أن الكلمة الواحدة قد تستعمل في سياق فيكون لها إيحاء معين، فإذا استخدمت في سياق آخر صار لها إيحاء غير الأوّل".[2]

بعد دراستنا لميمية لاحظنا أن المتنبي استعان بالألفاظ الموحية للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، مقسما هذه الألفاظ إلى نوعين:

- الألفاظ المباشرة ذات الدلالات الحقيقية، نحو: الفلاة، عدّي، الهجير، أرض مصر،الفؤاد، الجسم، الأولاد، الأجداد، الأخلاق...
- الألفاظ الموحية وهي الأكثر في القصيدة مقارنة مع الألفاظ المباشرة إذ اعتمد المتنبي عليها بشكل ملحوظ فجاءت اللغة عنده رمزية إيحائية غير مباشرة تحمل دلالات كثيرة خفية تدفع القارئ إلى التأمل والتفكير وبذل مجهود للإحاطة بالمعاني المقصودة، والجدول الموالي يوضّح أبرز الألفاظ الموحية في القصيدة:

البيت	الألفاظ	دلالاتها(الإيحاء)
1	الملام	- جاءت لتدل على شكوى الشاعر لصاحبيه شملت هذه الشكوى فخره بنفسه إذ أنه الوحيد الذي يلوم غيره ولا يحق لغيره بلومه فما يفعله هو فوق أي كلام.

[1]- فتيحة بلامين: السبيل في الأدب العربي، ص174.

[2]- محمد إبراهيم شادي : البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، ص36.

1	يَجِّلّ	– تدل على تعظيم الشاعر لنفسه وفخره بها.
8	صار	– تدل على التغيير وتبدل الأخلاق والانتقال من حال إلى حال أخرى.
8	ابتسام	– تدل على الابتسامة المزيفة التي يشبّها الخداع والنفاق.
10	العاقلون	– توحي بالحكمة والعلم والأخلاق الحسنة النقية الصافية.
10	الجاهلون	– توحي بالجهل والظلام والأخلاق السيئة المخادعة الباطلة.
12	الأجداد	– تدل على السلف ذو الأصل الكريم.
12	الأولاد	– تدل على الخلف الذي لم يتشرب من الأصل الكريم ويتصف بلؤم الأخلاق
15	ينبو	– تدل على ضربات السيف وحدته
19	قليل عائدي	– تدل على قلة الأحباب والأصحاب والغربة والبعد عن الوطن.
14	قدٌ وحدٌّ	– توحي بالقوة والشدة والبأس
24	يطردها	– تدل على أن الحمى ضيف ثقيل على جسم الشاعر غير مرغوب فيها.
25	أراقب	– تدل على عدم قدرة الشاعر على التخلص من المرض والاكتفاء بالمراقبة دون تحريك أي ساكن.
26	يصدق وعدها	– دليل على ثباتها في جسد الشاعر.

28	جَرحْتِ مُجَرّحا	– توحي بشدة ألم المرض وتأثيره على جسد الشاعر.
33	الحبيب	– توحي باشتياق الشاعر لأحبابه ووطنه ومعاناته من لوعة الفراق.

لقد اتضح من خلال الجدول أن المتنبي مكنّ كلماته من اكتساب معانٍ ودلالات وإيحاءات للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته جراء التجربة الشعورية التي عاشها.

نخلص من خلال الرموز والإيحاءات التي وظفها الشاعر في قصيدته أن هذا النص صالح للزمن الحاضر كما صلح للزمن الغابر، وذلك من خلال انفتاح دلالاته، وسعة أفقها نظرا للرموز الشعرية الموظّفة فيه، والتي كانت متناسقة تصب كلها في تيار واحد يعكس التجربة الصادقة للشاعر، التي استطاعت أن تؤثر فينا وتجعلنا نعيش التجربة مع الشاعر من خلال التعمق في معانيها ودلالاتها.

3/الصورة الشعرية في الميمية:

حظيت الصورة الشعرية باهتمام النقاد والدارسين، حيث عدوها من أبرز المقاييس التي يحكم بها على قوة الإبداع إذ "الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونا من الخلود".[1]

ويصعب أن نعثر على مفهوم محدد للصورة عند النقاد، إلاّ أن جميعهم يؤكدون على أهميتها في العمل الإبداعي خاصة فن الشعر فهي "طريقة للتعبير ودلالة يمكن ثقلها فيما

[1]– صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص323.

تحدثه في المعاني من تأثير".[1]وتكمن أهمية الصورة في قدرتها على "التعبير عما يتعذر التعبير عنه والكشف عما يتعذر معرفته، هي إذن وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته وعقد الحوار والاتصال مع المتلقي".[2]

فالصورة الشعرية وسيلة الكشف عما في أعماق الذات المبدعة وما تحمله من مشاعر هي نتاج تفاعلات متعددة مع تجارب العالم الخارجي، فالصورة بهذا المفهوم "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع"[3]

ويجد المتلقي في الصورة "متعة نفسية ومتعة عقلية، تبعث نشاط ولذة الفكر وتجعل ذهنه دائم الحركة والنشاط كلما قرأ الصورة وجد فيها شيئا جديدا وروحا أخرى"[4]

فالصورة الشعرية تخلق جوا من التآلف بين المبدع والمتلقي إذ أن المبدع ينسج النص بخيوط متلونة ويمنحها للمتلقي ليفككها يفصل كل لون على حدا لمعرفة معاني ودلالات تلك الألوان.

ويرتبط تأثير الصورة بصفة الإيحاء، فالصورة التي يتوفر فيها عنصر الإيحاء تكون "أبعد تأثير في النفس، وأكثر علوقا في القلب من الصورة التقريرية الوصفية"[5]

والإيحاء يمنح القصيدة "ثراء دلاليا متنوعا، وعلى أساسه ينتج ما يمكن أن

---

[1]– نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر (د،ط)، 2008م، ص30.

[2]– رابح بحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الشعر، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (د،ط)، 2006م، ص152.

[3]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د(ط،ت)، ص127.

[4]– عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، (د،ط)، 1983م، ص83.

[5]– المرجع نفسه : ص57.

نسميه الخطوط التي تمثل في ثوب القصيدة نوعا من الإضاءات التي تتمازج مع نسيج كله".[1]

إن جمالية الخطاب وما يثيره في المتلقي من متعة نفسية، ومتعة عقلية مصدره الصورة الإيحائية التي تتجلى في تفجير"طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة، والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيّرها من وسائل التعبير الفني".[2]

إن كانت الرؤى والمفاهيم قد تعددت حول الصورة الشعرية فإنّ الذي يهمّنا هو كيف استطاع المتنبي أن يوظف هذه الواقعة الأسلوبية بطريقة يحقق بها جمالية خطابه ويعكس من خلالها عمّا تفاعل في نفسه من تجارب الحياة على تعدّدها وتنوعها وبخاصة التجربة المرضية التي عاشها، والمتنبي مشهور بتلاعبه بالمعاني وتوليدها عن طريق خياله الواسع إذ يصور المعاني بالكلمات والعبارات، فيصوغ منها صورا ملونة بألوان نفسه ومشاعره وأحاسيسه، فكانت من هذه الصور الشعرية الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية والصورة المجازية، وسنقوم باستخراج أبرز هذه الصور من الميمية وسنتناولها بالدراسة والتحليل.

[1]– رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 1985م ص112.

[2]– عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، (د،ت)، ص351.

أ/الصورة التشبيهية:

التشبيه هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة.[1]

وللتشبيه أركان أربعة، هي: المشبه، المشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، أما طرفاه فهما: المشبه والمشبه به، هما طرفان، وهما ركنان، أما الأداة ووجه الشبه فركنان فقط.

والفرق بين الركن والطرف في التشبيه: أن الركن يمكن وجود التشبيه بدونه، بل إن حذفه أفضل من ذكره، أما الطرف فلا يمكن وجود التشبيه بدونه.

ووجه الشبه هو المعنى المشترك بين الطرفين، كالرقّة في تشبيه الفتاة بالزهرة والرشاقة في تشبيهها بالغزال.[2]

ومن الصور التشبيهية التي وردت في ميمية المتنبي ما يلي:

قول الشاعر في البيت 21:

21- وزائرتي كأنْ بها حياءً فليس تزور إلاّ في الظلام[3]

يشبه المتنبي في هذا البيت الحمى بفتاة حسناء خجولة تتسلل تحت جنح الظلام دون أن يراها أحد لتحل ضيفا ثقيلا على جسده.

---

[1]- يوسف مسلم أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص144.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- الديوان: ص312.

وقوله في البيت24:

24- كأنّ الصُّبْح يطردها فتجـــري مدامعها بأربـــعة سجـــــام[1]

يتضمن البيت تشبيهان، حيث شبه الشاعر الصبح بإنسان يطرد الحمى وشبه هاته الأخيرة بفتاة باكية حزينة بسبب طردها فهي أبت أن تفارق جسد المتنبي.

وورد التشبيه أيضا في قول الشاعر في البيت25:

25-أُراقِبُ وقْتها من غير شــوقٍ مُراقبة المتشـــوق المُسْتهـــام[2]

شبه نفسه وهو يراقب الحمى كيف تنخر في جسده دون أن يحرك أي ساكن بالمتحير الذاهب في الأرض على وجهه من عشق وقوله أيضا في البيت32:

32- وضاقت خطة فخلصت منها خلاص الخمر من نسج الفدام[3]

وظف المتنبي التشبيه في هذا البيت ليبيّن كيفية خلاصه من الأمور الصعبة، فهو إذا ضاق عليه أمر يتخلص منه كما تخلص الخمر من النسيج الذي تقدم فيه أفراه الأباريق.

كما نجد التشبيه أيضا في البيت35:

35- وما في طبـّــه أنـــي جـوادٌ أضرّ بجسمه طُولُ الجَمـامِ[4]

فالمتنبي يشبه نفسه بالجواد حين أخبره الطبيب بأن سبب مرضه الشراب والطعام ولا يعلم أنه من طول الإقامة والقعود عن الأسفار كالفرس الجواد إذا طال قيامه في المرابط أضر به.

---

[1]- الديوان: ص312.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- م ن : ص313.

[4]- م ن : ص ن.

استعان الشاعر بهذه الصور التشبيهية في قصيدته لإبراز المعنى وتقويته وتوضيحه للمتلقي، وإعطاء النص الشعري صورة فنية متنوعة المشارب، فتارة يستعين الشاعر في تشبيهه بالإنسان (تشبيه الحمى بالفتاة) وتارة أخرى بالحيوان (تشبيه نفسه بالجواد)...

ب/الصورة الاستعارية:

الاستعارة لغة: طلب شيء ما للانتفاع به زمنا دون مقابل على أن يرده المستعير إلى المعير عند انتهاء المدة الممنوحة له أو عند الطلب.[1]

اصطلاحا فهي: ضرب من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وعلاقتها المشابهة دائما، وهي قسمان: الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية.[2]

ب-أ/الاستعارة المكنية:

وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه.[3]

ومن أمثلتها في الميمية قول المتنبي في البيت18:

18- وملني الفراش وكـــان جنبي يملّ لقاءه في كـلّ عـــــام[4]

يحتوي البيت استعارتان: الأولى هي (ملّني الفراش) حيث شبه الشاعر الفراش بإنسان يمله فحذف المشبه به(الإنسان) وترك المشبه (الفراش) وجاء بقرينة تدل على المحذوف وهي (ملّني)، أما الثانية فهي (كان جنبي يمل لقاءه) إذ شبه أيضا جنبه بإنسان يمل لقاء الفراش.

---

[1]- مصطفى صافي الجويني : البلاغة العربية تأصيل وتجديد، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 1985م، ص229.

[2]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص186.

[3]- المرجع نفسه : ص188.

[4]- الديوان: ص312.

إنّ أغلب الاستعارات المكنية الواردة في القصيدة جاءت لتجسيد الحمى وتشبيهها بإنسان متحرك يتغلغل في جسد الشاعر الذي قدم لها كل أنواع الأقمشة والأغطية إلاّ أنها لم تتقبل هباته وهداياه، فهمها الوحيد هو البقاء في جسد الشاعر لتذيقه كل أنواع الأمراض، ويشبهها أيضا بإنسان صادق بوعده لكن صدقها سلبي يأتي إلاّ في المصائب والكرب، لتزيد من آلام الشاعر، كما شبه المتنبي الحمى بسكين حاد ترك جروحا على جسده لدرجة أنه لم يترك مكانا للسيوف ولا السهام والأبيات 22-23-26-28 تمثل كل ما ذكرناه سابقا:

22- بذلتُ لها المطارف والحشايـــا فعافتها وبانت في عظامــي

23- يضيق الجلد عن نفسي وعنهـا فتُوسعهُ بأنـــــواع السقـــام

26- ويصــدق وعدها والصــدق شرٌّ إذا ألقاك في الكرب العظــام

28- جَرَحْتِ مُجَرّحًا لم يبـــق فيه مكانٌ للسيوف ولا السّهـــــام[1]

ووظف الشاعر الاستعارة المكنية أيضا لبيّن قوته وعزمه، وما يمثل ذلك قوله في البيت 38:

38- فإنْ أمرض فما مرض اصطباري وإنْ أحمم فما حُـمّ اعتزامــي[2]

ففي هذا البيت تشبيه (الصبر والعزيمة) بإنسان ينرض وتصيبه الحمى في سبيل الاستعارة المكنية.

ونخلص إلى أن الشاعر استعان بالاستعارة المكنية ليجعل من تجربته الشعورية الحسية صورة متحركة واقعية تحمل في طياتها معانٍ قوية توحي بمقدرة الشاعر الفنية والخيالية .

[1]- الديوان: ص313.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ب-ب/ الاستعارة التصريحية:

وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به وحذف المشبه وبقي لازمه،[1] مثال ذلك قول المتنبي في البيت4:

4-عيون رواحلي إنْ حِرْت عيني وكُلّ بُغام رازخــة بغامـــي[2]

شبه الشاعر نفسه بالنياق الحائرة في الصحراء، فهو يتنقل في فيافي الصحراء كما تتنقل النياق كما أنه يتعب كما تتعب فلفظ بالمشبه به (رواحلي، رازخة) وحذف المشبه(المتنبي) وأبقى على قرينة تدل عليه وهي (عيني، بغامي).

ووردت الاستعارة التصريحية أيضا في قول الشاعر في البيت30:

30- وهل أرْمي هواي براقصات محـــلاّة المقـــــاود باللّغـام[3]

شبه المتنبي الإبل بالراقصات وذلك أثناء مشيها فهي تقفز كالراقصة حيث حذف المشبه(الإبل) وصرّح بلفظ المشبه به (راقصات).

وظف الشاعر الاستعارة التصريحية ليزيد المعاني قوة ورزانة وقد جاءت هذه الاستعارة بنسبة أقل من الاستعارة المكنية.

---

[1]- يوسف أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية، ص186.

[2]- الديوان: ص312.

[3]- المرجع نفسه: ص313.

3/الصورة الكنائية:

عبر المتنبي عن معاناته وآلامه الشديدة بالتشبيه والاستعارة، كما عبر عنها أيضا بالكناية والتي أجمع البلاغيون على تعريف لها وهي: "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه"[1] أي أننا نتكلم بشيء ونريد غيره، وقد وردت بنسبة قليلة مقارنة مع الصورتين السابقتين.

ومثالها قول المتنبي في البيتين 7و27:

7- ولا أمسي لأهل البخل ضيفا وليس قرًى سوى مخ النعـــام

27- أبنْت الدّهر عنْد كُــلُّ بنتٍ فكيف وصلت أنت من الزّحام[2]

والعبارات التي توضح الكناية هي:

- (مخ النعام) كناية عن صفة وهي الحاجة والفقر.
- (بنت الدّهر) كناية عن موصوف وهي الحمى التي تمثل المصيبة والشدة.
- (كل بنتٍ) كناية عن موصوف وهي الشدائد والمصائب.

4/الصورة المجازية: المجاز هو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز هذا الموضع إلى هذا الموضع إذا تخطاه إليه، والمجاز قسمان: المجاز العقلي والمجاز المرسل.[3]

- المجاز العقلي: هو إسناد الفعل أو ما هو في معناه (أي المصدر واسم الفاعل

---

[1]- الخطيب القزويني: شرح: عبد الرحمان البرقوني، التلخيص في علوم البلاغة، دار الفكر العربي، ط1، 1904م، ص337.

[2]- الديوان: ص 311-313.

[3]- بدوي طبانة: البيان العربي(دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية)، الرسالة، القاهرة، مصر، ط2 1958م، ص273.

واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل...) إلى غير صاحبه لعلاقة، مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقيا.

- المجاز المرسل: لفظة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ومن أهم علاقته: السببية والمسببية والكلية والجزئية والمحليّة والحالية واعتبار ما كان واعتبار ما سيكون والآلية والمجاورة...[1]

وقد وظف المتنبي المجاز المرسل في حين استغنى عن المجاز العقلي لأن غرضه الأساس من وراء كتابة هذه القصيدة هو الوصف ونقل أحاسيسه ومشاعره إلى غيره.

ومن الأبيات التي ورد فيها المجاز المرسل في الميمية ما يلي:

5-فقد أرد الميـــاه بغيـــر هـــــادٍ سوى عدّي لها برق الهمـــام

17- أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخبّ بي الركاب ولا أمـــامي

29- ألا يا ليْتَ شِعْرَ يَدي أتمســـي تصرَّف في عنان أو زمـــام[2]

في البيت الأول مجازين، الأول في (أرد المياه) وهو مجاز مرسل علاقته الكلية فالمقصود(أرد موضعا للمياه)، والثاني في (برق الغمام) والمقصود هو المطر وعلاقته هي السببية فالبرق والغمام سبب نزول المطر.

أما البيت الثاني فيكمن المجاز المرسل في (أقمت بأرض مصر) وعلاقته الكلية لأن الشاعر قصد أنه أقام في مكان بأرض مصر.

[1]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص174-182.

[2]- الديوان: ص313.

والعبارة الدالة على المجاز المرسل في البيت الثالث هي: (يدي أتمسي) وعلاقته الجزئية لأن اليد جزء من الشاعر وهو الذي يعلم وليست اليد.

ونستنتج من خلال ما تقدم أن سر جمال المجاز وقوته الإيحائية هو الإيجاز والدقة في اختيار العلاقة المناسبة للمعنى المناسب.

وختاما، إن الصورة الشعرية عن المتنبي تمثل واقعة أسلوبية لها حضورها المتميز في ميميته، ووسيلة الشاعر في نقل وصفه وعقد الحوار والاتصال بالمتلقي.

وشكل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز أبرز الآليات التي استعان بها المتنبي في تشكيل صوره، وقد دلّ هذا التنوع في الآليات على رغبة الشاعر في إضفاء الجدة على صوره حتى تظل تمارس فاعليتها في المتلقي.

4/علاقات دلالية في الميمية:

تحمل القصيدة في طياتها علاقات دلالية متنوعة من بينها:

الطباق والمقابلة...

أ/الطباق:

الطباق والمطابقة والتطبيق والتضاد كلها أسماء لمسمى واحد، وهو الجمع بين المعنى وضده في لفظتين، نثرا كان أم شعرا، والطباق نوعان:طباق الإيجاب وطباق السلب.[1]

إن هذا النوع من العلاقات قد برز بشكل واضح عند المتنبي والجدول التالي يوضح

[1]– يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص244.

ابرز المطابقات في الميمية:

البيت	الطباق	نوعه	شرحه
1	الفعال≠الكلام	طباق إيجاب	- جاء هذا الطباق ليبيّن أن أفعال المتنبي فوق كلامه
10	العاقلون≠الجاهلون	طباق إيجاب	- وظف الشاعر هذا الطباق للدلالة على أصناف الناس فهناك العاقلون الذين يحبون التصافي وهناك الجاهلون الذين يحبون المظاهر
12-11	الكرام≠اللئام	طباق إيجاب	- جاء ليبيّن الأخلاق الكريمة التي يتصف بها الأصل والأخلاق اللئيمة التي يتصف بها الفرع
12-11	الأجداد≠الأولاد	طباق إيجاب	- يدل على التفريق بين السلف الكريم والخلف اللئيم
15-11	يجد≠لم أجده	طباق سلب	- جاءت لتدل على رفض الشاعر للأخلاق اللئيمة وإرشاده ونصحه لركوب المعالي والقمم

17	ورائي≠أمامي	طباق إيجاب	– ورد هذا الطباق ليبيّن حالة الشاعر المزرية أثناء مقامه في مصر.
19	قليل≠كثير	طباق إيجاب	– وظفه الشاعر ليدل على قلة الأحباب وكثرة الحساد له في أرض مصر
21	زائرتي≠ليس تزور	طباق سلب	– ليبيّن ثقل الحمى على جسده وخاصة وقت الظلام فهي تتسلل في جنح الظلام لتستقر في جسد المريض
23	يضيق≠فتوسعه عن نفسي≠عنها	طباق إيجاب طباق إيجاب	– جاء للدلالة على شدة ألم الحمى في جسم الشاعر – للدلالة على تأثير الحمى على الجلد وكيف يضيق ليؤثر في الشاعر وفيها لأنها تعيش فيه
25	المشوق≠غير شوق	طباق سلب	– يدل على عجز الشاعر عن التصدي لهذه الحمى واستسلامه لها بمراقبتها دون تحريك أي ساكن

38-39	أمرض≠أسلم	طباق إيجاب	- جاء ليدل على قوة عزيمة وصبر الشاعر وأمله في الشفاء من الحمى

لقد وظف الشاعر الطباق ليؤثر في المتلقي ولفت نظره ويحرك ذهنه من أجل فهم المعاني واستيعابها، كما أن الطباق في النص الشعري يوحي بنوع من الجرس الموسيقي الذي يؤثر في أذن السامع ويأسرها.

ب/المقابلة:

هي أحد فنون الطباق، وتكون بأن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابلهما أي ضدهما في المعنى على الترتيب، وهكذا فإن الطباق لا يكون إلاّ بالجمع بين ضدين مفردين فقط، شرط أن يكونا لفظين.[1]

وقد وظف المتنبي في قصيدته المقابلة أربع مرات تمثلت في الأبيات الموالية:

10-يُحبُّ العاقلــون على التصافــي وحبُّ الجاهلين على الوسام

19-قليل عائــدي سقــم فــؤادي كثيرُ حاسدي صعبٌ مرامي

23- يضيق الجلد عن نفسي وعنهــا فتُوسعهُ بأنــواع السقــام

38- فإنْ أمرض فما مرض اصطباري وإنْ أحمم فما حُـمّ اعتزامــي[2]

ففي البيت الأول مقابلة بين الألفاظ التالية:

العاقلــون≠ الجاهلين و التصافــي≠ الوسام

[1]- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص247.

[2]- الديوان: ص312-313.

وفي البيت الثاني جاءت المقابلة بين الألفاظ الموالية:

قليل≠ كثيرُ و عائـــدي≠ حاسدي

والبيت الثالث يحتوي على المقابلة بين ألفاظ هي:

يضيق≠ فتُوسعهُ و عن نفسي≠ عنهـــا

أما البيت الرابع فالألفاظ الدالة على المقابلة هي:

أمرض≠ فما مرض و أحمم≠ فما حُـمّ

فالشاعر إذن أخذ المعنى وما يقابله لغرض أساس وهو زيادة المعنى وضوحا وتثبيتا في ذهن المتلقي لأنه بالتضاد تتضح الأمور.

نخلص في الأخير إلى أن البنية الدلالية تظل لها الأهمية الكبيرة في الدراسات الأسلوبية التي تستمد من الدلالة رونقها، فهذه البنية تساهم في كشف أسرار النص وتوضيح دلالاته ومكنوناته الخفية تحت لغته السطحية المراوغة التي توحي للقارئ عكس ما يراه تماما، فنحن إذا قرأنا قصيدة الحمى للمتنبي من أول وهلة يخطر ببالنا أنه يتحدث عن فتاة بهية الطلعة لكن الشاعر يقصد بحديثه المرض وبهذا نجح المتنبي في لفت ذهن القارئ وإدخاله عالمه الخاص.

hvøDŽ+fCQlIE

الخاتمة:

بعد مسار صعب وممتع أرست سفن البحث على شواطئه فجاءت محملة بثمار متنوعة ولكنها تصب في قالب واحد، فمن خلال دراستنا وتحليلنا للبنى الأسلوبية في ميمية هالمتنبي "قصيدة –الحمى– أنموذجا"، توصلنا للنتائج التالية:

1-مصطلح الأسلوب ظهر قبل مصطلح الأسلوبية،إذ لايمكن لأي باحث أن يبدأ الحديث عن الأسلوبية دون أن يعرج على الأسلوب باعتباره ميدان الدراسة من جهة، وسابق الوجود من جهة أخرى.

2-الأسلوبية علم قائم بذاته له حده ومبادئه وطرائقه ومناهجه وأعلامه.

3-الأسلوبية زاوجت بين القديم والحديث، من خلال تشربها من البلاغة القديمة وأخذها من العلوم الحديثة كاللسانيات.

4-حظيت الأسلوبية باهتمام القدامى والمحدثين على السواء غير أنّ الدراسات الحديثة تناولتها بشكل مفرط حتى جعلت الباحث عاجز عن الإلمام بهذه الدراسات.

5-تنوعت عناصر الإيقاع في نص المتنبي بين الإيقاع الخارجي الذي حمل في طياته(الروي والقافية والبحر والتصريع...) والإيقاع الداخلي الذي حمل في طياته (البنية الصوتية من تكرار الأصوات المفردة والألفاظ والجناس...) لذلك كان حضورها في النص مهما.

6-كشف الإحصاء عن نسبة الأصوات المهموسة والمجهورة وكذلك الشديد والرخوة وعلاقة ذلك بالقصيدة.

7-وظف المتنبي تراكيب متنوعة في ميميته شملت التركيب الاسمي والفعلي والتركيب المنفي والمثبت وذلك حسب حالته الشعورية.

8-استعان المتنبي بالانزياح التركيبي من تقديم وتأخير وحذف وإطناب وتجريد ليعبّر عن توتره وتأثره الشديد بمرض الحمى.

9-نوع الشاعر في أساليب الكلام إذ زاوج الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي وهذا انطلاقا من رؤية الشاعر الخاصة والحالات الشعورية التي أصابته والسياقات التي تقتضي الاستعانة فيها بهذه الأساليب.

10- وظف المتنبي الحقول الدلالية والرمز والصور الشعرية من مجاز وتشبيه وكناية واستعارة بغية التأثير في المتلقي ولفت نظره وتحريك ذهنه وفكره.

11- قصيدة الحمى تنتمي إلى الشعر الوجداني وغرض المتنبي من كتابتها هو الوصف والفخر.

12- كما بين البحث أيضا استفادة الأسلوبية من الإحصاء حيث مدها بالنسب والجداول التوضيحية، مما يجعل الدراسة تتميز بالدقة والموضوعية.

13- المتنبي استطاع أن يلي عنق اللغة ويطوعها حسب غرضه وحاجاته وهذه دليل على تحكمه في اللغة.

14- أظهرت القصيدة خبرة الشاعر في الحياة ومعرفته بمختلف العلوم كالفلك والجغرافيا والطب.

15- إن القصيدة في العصر العباسي عامة، وقصيدة المتنبي خاصة، لا ترفض التعامل مع الدراسات الأسلوبية، بل هي في أمس الحاجة إليها وبخاصة أنها تمنحها فهما أكثر عمقا، وأوسع أفقا للنص الشعري الذي هو وليد لحظة معينة لكنه ولد ليعيش ولا يمكنه ذلك إلا من خلال القراءات المتجددة التي تحافظ على أصالته وتبعثه من جديد، من دون أن تفقده سبب إنشائه وهذا سبب خلود الأدب.

16- إن ميمية المتنبي عرفت كيف تجد طريقها إلينا من خلال إيقاعها المميّز وصورها المتنوعة، وتراكيبها الرصينة ومعجمها الشعري المتناسق، مما جعلها تحفة أدبية تمتد من الماضي السحيق إلى حاضرنا فإلى المستقبل.

هذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها في دراساتي المتواضعة والتي تبقى قراءة تحكمها ظروف معينة، فقد تتفق وقد تختلف مع قراءات أخرى، ويبقى شعر المتنبي جبلا شامخا تحاول الدراسات الأسلوبية تسلقه، فقد تبلغ أعطافه، لكنها تعجز أن تعتلي قمته.

5Θ‡DŽIIƐ

قصيدة – الحمى – للمتنبى

1- مَلُومُكُما يَجِــلّ عَنِ المــلاَمِ وَوَقْعُ فَعالِهِ فَوْقَ الكـــــلاَمِ
2-ذراني والفـــــلاة بلا دلـــيل ووجهي والهجير بـــلا لثـام
3-فإنّي أَستريح بـــذي وهـــذا وأَتْعَبُ بالإناخةِ والمقـــــام
4-عيون رواحلي إن حرت عنـي وكُلُّ بُغامٍ رازحـــة بُغامـــي
5-فقد أرد الميـــاه بغيـــر هـــادٍ سوى عدّي لها برق الهمـــام
6-يُذِمّ لَمُهْجَتِي رَبِّي وسيفـــــي إذا احْتاج الوَحيدُ إلى الذِّمـامِ
7-ولا أمسي لأهل البخـــل ضيفا وليس قرَّى سوى مخ النعـــام
8-وكمّا صارَ وُدّ النـــاس خِبًـــا جَزَيتُ على ابتسامٍ بابْتســـامِ
9-وصِرْتُ أشك فيمن أصطفيـــه لعلمي أنه بعـــض الأنـــــام
10-يُحِبُّ العاقلون على التّصافـي وحُبُّ الجاهلين على الوســام
11-وآنف من أخي لأبي وأمـــــيّ إذا ما لمْ أجدْهُ من الكـــــرام
12-أرى الأجداد تغلبها كثيـــــرا على الأولاد أخلاق اللّئـــــام
13-ولست بقانع من كلّ فضـــل بأن أعْزى إلى جـدّ هُـمام
14-عجبت لمن له قـــد وحـــد وينبو نبوة القضم الكهـــام
15-وَمَنْ يَجِدُ الطّريق إلى المعالي فلاَ يذَرُ المَطِيَّ بِلاَ سَنَـــامِ
16-ولم أر في عيوب الناس شيئا كنقص القادرين على التّـمام
17-أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخبّ بي الركاب ولا أمامـــي
18-وملني الفراش وكـــان جنبي يملّ لقاءه في كـلّ عـــــام
19-قليل عائـدي سقـــــم فؤادي كثير حاسدي صعبٌ مرامـــي
20-عليل الجسم ممتنـــع القيـــام شديد السُّكر من غير المُـدامِ
21-و زائرتي كأن بهـــا حيـــاء فليس تزور إلاّ في الظّـــلام
22-بذلتُ لها المطارف والحشايـا فعافتها وبانت في عظامـــي
23-يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتُوسعهُ بأنـــواع السقـــام
24-كأنّ الصُّبْح يطردها فتجـري مدامعها بأربـــعة سجـــــام
25-أراقب وقتها منْ غير شَـــوْقٍ مراقبـــــة المشوق المستهام

26-ويصدق وعدها والصـــدق شرٌّ إذا ألقاك في الكرب العظـــام

27-أبنت الدّهر عنـــدي كُـلُّ بنـتٍ فكيف وصلت أنت من الزّحام

28-جَرَحْتِ مجَرَّحا لم يبْق فيـــــه مكانٌ للسيوف ولا السّهـــــام

29-ألا ليت شعر يـــــدي أتمســي تصرّف في عنان أو زمـــام

30-وهل أرْمي هواي براقصـــــات محـــلاّة المقـــاود باللّغـام

31-فرُبّما شفيـت غليل صـــــدري بسَيْرٍ أو قنـــاة أو حســام

32- وضاقت خطة فخلصت منهـــا خلاص الخمر من نسج الفدام

33-وفارقت الحبيب بـــــلا وداعٍ وودّعت البلاد بلا ســـــلام

34-يقول لي الطّبيب أكلت شيئـــا وداؤك في شرابك والطّـــعام

35-وما في طبـــه أنـــي جـــــوادٌ أضرّ بجسمه طُولُ الجَمـــامِ

36-تعوّد أنْ يُغبّر في السّرايـــــا ويدْخل من قتامٍ في قتـــــام

37-فأمسك لا يُطالُ له فيرعـــــى ولا هو في العليق ولا اللّجـــام

38-فإنْ أمرض فما مرض إصطباري وإنْ أُحْمَمْ فما حُمَّ اعتزامـــي

39-وإن أسلم فمـــــا أبقى ولكـــن سلمتُ من الحمام إلى الحمـــام

40-تمتّعْ من سُهـــــادٍ أو رُقـــادٍ ولا تأملْ كرى تحت الرجـــام

41-فإنّ لثالث الحاليـــــــن معنى سوى معنى انتباهك والمنـــام

ʊɯɛɸdžllɛNj ɸɑɟ Ƭ džllɛ hʊdžəf5

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1) ابن الأثير : تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المثل السائر، المكتبة العلمية، لبنان، د(ط،ت)، ج2.
2) ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر، دار صادر، لبنان، ط1 2003م.
3) ابن منظور: تعليق: خالد رشيد القاضي، لسان العرب، دار الصبح وإديسوفت، بيروت، لبنان، ج6، ط1، 2006م.
4) أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2،2008م.
5) أبو الهلال العسكري: تح: مفيد قميحة، الصناعتان، دار الكتب العلمية،لبنان،ط3، 1989م.
6) حازم القرطاجني: تح: محمد الحبيب بن الخوجة، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
7) الخطيب التبريزي: تح: الحسَّانِي حسن عبد الله، الكافي في العروض والقوافي مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994م.
8) الزمخشري: تح: محمد باسل عيون السود، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998م.
9) سيبويه: تح: عبد السلام هارون، الكتاب، دار الجيل،بيروت،لبنان،(د.ط)،1975م.
10) عبد القاهر الجرجاني: تعليق: محمود محمد شاكر، دلائل الإعجاز،مطبعة الخانجي، مصر، (د،ط)، 2000م.
11) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جمهورية مصر العربية،القاهرة،ط4،2004م .
12) الفيومي: تح: عبد العظيم الشناوي، المصباح المنير، دار المعارف القاهرة، مصر، ط2، 1977م.

ثانيا المراجع:

1) إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط1 1990م.
2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1956م.
3) إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي، دار المشرق للنشر والتوزيع والطباعة،ط1، 2007م.
4) إبراهيم منصور التركي: العدول في البنية التركيبية(قراءة في التراث البلاغي مجلة جامعة أم القرى لعوم الشريعة واللغة العربية وآدابها،ج19،ع40،1428هـ.
5) ابن حويلي الأخضر ميدني : المعجمية العربية في ضوء مناهج البحث اللساني والنظريات التربوية الحديثة، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2010م.
6) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،مصر،ط10، 1994.
7) أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967م.
8) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د (ط.ت).
9) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982م.
10) أحمد مطلوب: مصطلحات النقد العربي، مكتبة لبنان،بيروت،لبنان،ط1، 2001م.
11) أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر حسن بن منصور الحلاج)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،الأردن،ط1،2000م.
12) بدوي طبانة: البيان العربي(دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية)، الرسالة، القاهرة، مصر، ط2، 1958م.
13) بكاي أخذاري: تحليل الخطاب الشعري(دراسة أسلوبية في قصيدة قذى بعينك للخنساء)، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

14) بيير جيرو: تر: منذر عياشي، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة،حلب، ط2، 1994م.
15) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تعليق خالد رشيد القاضي، دار الصبح وإديسوفت، بيروت، لبنان، ج6، ط1، 2006م.
16) حسن ناظم: البنى الأسلوبية (دراسة أسلوبية في أنشودة المطر)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.
17) حمزة حمادة: الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني،(دراسة دلالية) مطبعة مزوار، تلمسان، الجزائر، ط1، 2009م.
18) الخطيب القزويني: تح: محمد عبد القادر الفاضلي، الإيضاح في علوم البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001م.
19) رابح بحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د(ط، ت).
20) رابح بحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الشعر، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (د،ط)، 2006م.
21) رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، 2013م.
22) رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، مطبعة نير،سكيكدة،الجزائر،ط1،2007م.
23) رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 1985م.
24) رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام(بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالا)، عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،ط1،2011م.
25) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000م.
26) شادان جميل عباس : عمر بن أبي ربيعة في الخطاب النقدي الحديث، دار دجلة، عمان، الأردن، ط2، 2009م.

27) شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد، دار الفكر العربي،القاهرة،مصر، د.ط، 1986م.

28) شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب،مصر،ط3، 1996م.

29) شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1989م.

30) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى،بغداد، ط5، 1977م.

31) صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق،القاهرة،ط1، 1998م.

32) عاطف فضل محمد: الأصوات اللغوية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2013م.

33) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،شعر الشباب نموذجا، مطبعة هيمة، الجزائر، ط1، 1998م.

34) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط5، 2005م.

35) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

36) عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001م.

37) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية،بيروت،لبنان، د(ط.ت).

38) عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، (د،ط)، 1983م.

39) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، (د،ت).

40) عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2002م.

41) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2010م.

42) عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء،عمان، الأردن، ط1، 2010م.

43) عبد اللطيف شريفي، زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د(ط، ت).

44) عبد الله العلايلي: مقدمة لتدريس اللغة العربية وكيف تصنع المعجم،المطبعة العصرية، القاهرة، د(ط.ت).

45) عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي(دراسة تطبيقية) دار الشعاع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999م.

46) عدنان بن ذريل : اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، د.ط، 1980م.

47) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،دار ابن كثير، دمشق، سوريا، ط1، 1992م.

48) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة،بيروت،لبنان، د(ط،ت).

49) فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر،عمان، الأردن، ط3، 2009م.

50) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

51) فتيحة بلامين : السبيل في الأدب العربي، دار السبيل، بن عكنون،الجزائر، د(ط،ت).

52) فيلي ساندريس: تر: خالد محمود جمعة، نحو نظرية أسلوبية لسانية،دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م.

53) قرفي السعيد: البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي(مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير)، جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،2010م.

54) قطبي الطاهر : بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994م.

55) مجدي وهبة: معجم مصطلحات العرب، مكتبة لبنان، ط1، 1974م.

56) محمد إبراهيم شادي : البلاغة الصوتية في القرآن الكريم،الرسالة،المنصورة، ط1، 1988م.

57) محمد أسعد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق،القاهرة،مصر،(د.ط)، 2002م.

58) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، (البنية الصوتية في الشعر)،الدار العلمية للكتب، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1990م.

59) محمد العمري: مسألة الإيقاع في الشعر الحديث(مجلة فكر ونقد)، دار النشر المغربية، المغرب، 1999م.

60) محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

61) محمد بن يحي : محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار،الوادي،الجزائر، ط1، 2010م.

62) محمد عبد المطلب مصطفى: اتجاهات النقد خلال القرنين 6هـ،7هـ،دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

63) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

64) محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مطبعة الكيلاني ومكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1977م.

65) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة،بيروت،ط1،1982م.

66) محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1، 1993م.

67) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د(ط.ت).

68) مصطفى الصافي الجويني : البلاغة العربية تأصيل وتجديد، دار المعارف الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1985م.

69) مصطفى صافي الجويني : البلاغة العربية تأصيل وتجديد، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 1985م.

70) منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1، 1990م.

71) مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقذ وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1964م.

72) مؤنس رشاد الدين: المرام في معاني الكلام (القاموس الكامل عربي عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

73) ميكائيل ريفاتير، تر : حميد لحميداني، منشورات دراسات سال،ط1،الدار البيضاء، 1993م.

74) نادر أحمد جرادات: الأصوات اللغوية عند ابن سينا، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

75) ناصر لوحيشي : الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن، ط1، 2011م.

76) نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2008م.

77) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هوما، بوزيعة، الجزائر، ج1، 2010.

78) نور الهدى لوشن : مباحث علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الفتح للتجليد الفني، القاهرة، مصر (د.ط)، 2008م.

79) هادي نهرو: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

80) يحي بن علي بن يحي المباركي: مدخل إلى علم الصوتيات العربي،خوارزم العلمية، جدة(د.ط)، 2001م.

81) يوسف مسلم أبو العدوس : مدخل إلى البلاغة العربية، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

82) يوسف مسلم أبو العدوس:الأسلوبية(الرؤية والتطبيق)،دار المسيرة،عمان، الأردن،ط1،2007م.

I ƒŸNjŧθDŽIIε ƨ ϸNJʒ

مقدمة.....أ

مدخل: مفاهيم نظرية حول الأسلوبية.....**06**

أولا: ثنائية الأسلوب والأسلوبية.....07

1- مفهوم الأسلوب عند العرب والغرب.....08-16

2- مفهوم الأسلوبية عند العرب والغرب.....16-21

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:.....21

1- الأسلوبية واللسانيات.....21-25

2- الأسلوبية والبلاغة.....25-27

ثالثا: الاتجاهات الأسلوبية ومناهجها:.....27

1- اتجاهات الأسلوبية.....27

أ- الأسلوبية التعبيرية.....27

ب- الأسلوبية النفسية.....29

ج- الأسلوبية البنيوية.....30

2- مناهج الأسلوبية (طرائق التحليل الأسلوبي):.....31

أ- الطريقة الحدسية.....32

ب- منهج الدائرة الفيلولوجية.....32-33

ج- دورة بيتسون.....33

د- الطريقة الإحصائية.....34

هـ- الطريقة الوظيفية(البنيوية).....34-35

و- الطريقة الوصفية.....35

رابعا: مستويات التحليل الأسلوبي.....35

1- المستوى الإيقاعي الصوتي.....36

2- المستوى التركيبي.....36

3- المستوى الدلالي.....36

الفصل الأول: البنية الإيقاعية الصوتية في ميمية المتنبي.....37

أولا: مفهوم الإيقاع.....38

1- لغة.....38-39

2- اصطلاحا.....39-40

ثانيا: أنواع الإيقاع.....40-41

1- الإيقاع الخارجي:.....41

أ- دراسة المطلع.....41-43

ب- بحر القصيدة.....44-47

ج- القافية.....47-50

د- الروي.....50-51

هـ- الزحافات والعلل.....52-54

2- الإيقاع الداخلي:.....55

أ- البنية الصوتية.....55

ب- التكرار.....56

ب-أ- تكرار الأصوات مفردة.....57-73

ب-ب- تكرار الأصوات مجتمعة.....73-78

ج- الجناس.....78-80

الفصل الثاني: البنية التركيبية في بنية ميمية المتنبي.....82

1- تعريف الجملة.....83

2- طبيعة التراكيب في ميمية المتنبي.....84

أ- التركيب الفعلي والاسمي.....84-90

ب- التركيب المنفي والمثبت.....90-92

ج- الانزياح التركيبي.....92-93

ج-أ/ التقديم والتأخير.....93-95
ج-ب/الحذف.....96-97
ج-ج/الإطناب.....98
ج-د/التجريد.....99
د- أساليب الكلام.....99
د-أ/ الأسلوب الخبري.....100-102
د-ب/الأسلوب الإنشائي.....102-108
الفصل الثالث: البنية الدلالية في ميمية المتنبي.....110
1- الحقول الدلالية.....111-117
2- الرمز والألفاظ الموحية.....117-123
3- الصورة الشعرية.....123-125
أ- الصورة التشبيهية.....126-127
ب- الصورة الاستعارية.....128-130
ج- الصورة الكنائية.....131
د- الصورة المجازية.....131-133
4- علاقات دلالية.....133
أ- الطباق.....133-136
ب- المقابلة.....136-137
الخاتمة.....138-141
الملحق.....142-144
المصادر والمراجع.....145-153
الفهرس.....154-157
الملخص

t ɑɳ≠ɒžIIƐ

الملخص:

تأتي هذه الدراسة، ضمن الدراسات الأسلوبية التطبيقية وقد اتخذت من ميمية المتنبي ميدانها، واستخدمت المنهج الأسلوبي البنيوي، الذي يتخذ من لغة الخطاب محور الدراسة الركيز، بغيّة الكشف عن عالم الشاعر واكتشاف تجربته الشعرية.

وسعت الدراسة إلى الولوج داخل التجربة الشعورية للشاعر من خلال البناء اللغوي للميمية، فعمدت إلى وصف وتحليل هذا البناء الذي هو مجموعة من البنيات الجزئية والمتمثلة في البنية الإيقاعية الصوتية والبنية التركيبية والبنية الدلالية.

فطاقة الأصوات تتجلى في قدرتها على تصوير الانفعالات النفسية التي تعكسها عطاءات الأصوات الإيقاعية والإيحائية.

وأما ما يتجلى على سطح القصيدة من بنى أسلوبية فإنها تسهم في تحقيق جماليتها من خلال ربط هذه البنى وطرائق تشكلها بالدلالة والإيقاع بعالم الشاعر النفسي.

لقد أبّان البحث على قدرة المتنبي على استغلال عطاءات اللغة من حيث أصواتها وتركيبها ودلالاتها في التعبير عن عالمه ووصف تجربته الشعرية، وأن يكسب قصيدته حيوية وفاعلية وقدرة التأثير في الآخرين.

Résumé :

Cette étude, dans les études stylistiques appliquées, a pris la poime d'El-Mimiya (El-homma) de El-Moutanabi leurs domaines respectifs, et l'utilisation formative approche stylistique, qui se tiendra au centre de l'étude du discours alrekis, afin de révéler au monde du poéte et de son expérience poétique en compréhension.

L'étude a tenté d'accéder au monde du El-homma ou passé de El-Moutanabi à travers la construction de la langue, utilisé pour décrire et analyser ce bâtiment qui est le produit d'un ensemble de structures et de microstructure de la structure sonora et de la composition et la structure sémantique.

Le passé de El-Moutanabi et reconquérir le coure de ses destinataires et tyrannisent admiration est le résultat de la structure l'linguistique du discours que se reflète dans les énergies d'interaction et de la voix synthétique et sémantique.

L'énergie des votes reflète dans son aptitude a représentes les émotions psychologique grâce (El-homma) reflétée par les offres et les sons rythmiques apocalyptique.

Mais, comme on peut le voir sur la surface du poime de structures stylistique, ils contribuent à la jamalith en reliant ces structures et les méthode posés par la rythme et donner des indications sur le poète et le monde de la psychothérapie.

La recherche a montré la capacité des offres passé de El-Moutanabi à exploiter la langue du lieu ou leur voix et leurs combinaisons dans l'expression de son monde et incarnent l'expérience de la poésie, et de gagner sa essentiel et de l'efficacité et la capacité d'influencer les autres.