الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلـة-

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

# حركية الإيقاع في سيفيات المتنبي

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب قديم

الشعبة: أدب عربي

إعداد الطالبتين:

*- رقـية شـقة

*- عـفاف بوقـروة

إشراف الدكتورة:

كـامـلة مـولاي

السنة الجامعية: **2016/2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

# دعاء

باوئ ذي بدءٍ نفتتح كلامنا بدعاء للنبي ( ﷺ ) أين نقول:

اللهم احفظنا بالإسلام قائمين و قاعدين

و لا تشمت بنا عدوا و لا حاسدا

اللهم إننا نسألك من كل خير خزائنه بيدك

و نعوذ بك من كل شر خزائنه بيدك

اللهم من اعتز بك ... فلن يذل

و من اهتدى بك ... فلن يظل

و من استكثر منك ... فلن يقل

و من استقوى بك ... فلن يقل

و من استغني بك ... فلن يفتقر

و من استنصر بك ... فلن يخذل

ومن استعان بك ... فلن يغلب

و من توكل عليك ... فلن يخيب

فالله ملك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك... و عظيم سلطانك

لله الحمد و الشكر أن وفقتنا للإنهاء هذا العمل

بعد تعب وجهد و عناء كبير و صبر طويل

فقد تم بفضل الله الولي المعني القدير

آمين

# شكر و تقدير

قال رسول الله ( ﷺ )

"من اصطنع إليكم معروفا فجازوه

فإن عجزتم عن مجازاته فادعوا له

حتى تعلموا أنكم قد شكرتم فإن الشاكر يحب الشاكرين"

بادئا ببدء نحمد الله عزوجل الذي منحنا القدرة على إنجاز هذا العمل المتواضع

و بعده، نتوجه بجزيل الشكر و فائق التقدير والاحترام و أسمى معاني العرفان

إلى الأستاذة الدكتورة "كاملة مولاي"

على مساعدتها و إشرافها على بحثنا هذا

كما لا ننسى من مدّ يد المساعدة سواء من بعيد أو من قريب

أساتذة معهد الآداب و اللغات

# الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين

وبعد الاستعانة بالكريم المحبوب أتقدم بتحياتي و إهداءاتي قبل كل إنس

و صاحب إلى الحبيب العظيم صاحب العرش المجيد

خالق الكون العريض الذي منحنا عقلا و ألهمنا عملا و أخلاقا لرب العالمين

إلى من احترقا لينيرا دربي... إلى الذين يعجز اللسان عن تعداد فضائلهما..

إلى الذي أعطى و ضحى.. وكان صبره و حرصه و إصراره نبراسا يضيء مسيرة حياتي

إليك "أبي الحبيب"

إلى التي بعثت في نفسي الصبر ... و التفاؤل ... و الأمل للمضي قدما في تحقيق أحلامي ...

إليك "أمي الحبيبة"

إلى من كان دعائها سرّ نجاحي ... و حنانها بلسم جراحي ..إلى أغلى الحبايب... "جدتي"

إلى من ذوقت في كنفهم طعم السعادة ..إلى أخواتي "منال، هديل، رنا"

إلى من قضيت معهم أحلى أيام عمري ...إلى "عفاف.. وردة ... عفاف ... سارة"

إلى كل الذين يحبهم قلبي و لم يذكرهم لساني

أهدي ثمرة جهدي هذه

رقية سارة

# الإهداء

إلهي ... لا يطيب الليل إلا بشكرك... و لا يطيب النهار إلا بطاعتك

ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك... ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك

و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك...الله جل جلاله

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار... إلى من علمني العطاء بدون انتظار...

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار... أرجو من الله أن يمد في عمرك...

و ستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم و في الغد و إلى الأبد

إليك "أبي العزيز"

إلى منى عمري... إلى همسات أحلى ناي سكنت قلبي..إلى من وداوها لا يشاركني فيه أحد

من البشر...إليك "أمي الحبيبة"

إلى أحب و أقرب الناس .. و أعز ما أملك في هذه الدنيا..أخواتي "فيروز.. صفية.. كريمة"

إلى اللذان أفرح عندما أرى نورهما يضيء البيت "يوسف... سامي"

إلى كتكوتة البيت .. المشاغبة و الجميلة ... إلى فرحة قلبي..إليك "زهيرة"

إلى من شاركوني مسيرة النجاح "رقية، عفاف، وردة، سارة"

إلى من أحبهم قلبي و نسيهم قلمي

أهدي ثمرة هذا الجهد

عفاف

# مجلة البحث

**مقدمـــة**

## الفصـــل الأول: مفهوم الإيقاع

**تمهيد**

**أولا: الإيقاع بين المفهوم اللغوي و المفهوم الاصطلاحي**

1. **الدلالة اللغوية**
2. **الدلالة الاصطلاحية**

**ثانيا: الإيقاع في التراث الغربي و العربي**

1. **في التراث الغربي**
2. **في التراث العربي**

**ثالثا: الإيقاع من المنظور النقد الحديث**

1. **عند الغرب**
2. **عند العرب**

**رابعا: أشكال الإيقاع وأنواعه**

1. **أشكال الإيقاع**
2. **أنواع الإيقاع**

## الفصـــل الثانـــي: مفهوم السيفيات

**تمهيـــد**

**أولا: حياة الشاعر أبي الطيب المتنبي (303 هـــ-354هـــ/915م – 965م)**

1. **اسمه و مولده**
2. **شخصيته**
3. **ثقافتـــه**

**ثانيا: مفهوم السيفيات**

**ثالثا: علاقة المتنبي بسيف الدولة و مكانته في البلاط**

**رابعا: دوافع نظم السيفيات**

1. **توفر الترف في بلاط سيف الدولة**
2. **تذوق سيف الدولة للأدب**
3. **توفر قيم الفروسية و الشجاعة في سيف الدولة**
4. **نزعته العربيـــة**

## الفصل الثالث: البنية الإيقاعية في سيفيات المتنبي

**أولا: المستوى التركيبي**

1. **نظام الجملة**
2. **الأساليب**
3. **التناص**

**ثانيا: المستوى الصوتي**

1. **الأصوات المهموسة و الأصوات المجهورة**
2. **التقطيع العروضي لأبيات شعرية**
3. **القافيـــة**

**ثالثا: المستوى الدلالـــي**

1. **حقل الألفاظ**
2. **الصـــورة الشعرية**
3. **المحسنات البديعية**

**الخاتمـــة**

**قائمة المصادر و المراجع**

**فهـــرس الموضوعـــات**

# مقدمة

# مُقَدِّمَة

كان الشعر ولا يزال ديـــوان العرب و سجلهم التاريخـــي يحوي أثارهـــم ومفاخرهم، وهو متنفسنا الدائم فهو قريب لنفوسنا لما فيه من جرس الألفاظ و تركيب الكلمات و توالي المقاطع وانسجامها و هذا ما نسميه بموسيقى الشعر و الأمر الذي لا جدال فيه أن الموسيقى و الإيقاع مقومان هامان من مقومات الشعر، والإيقاع يكون أكثر وضوحا وتجليا في الشعر.

و الإيقاع بمفهومه الكلي الواسع من أكثر القوانين الشعرية حساسية و أهمية، وميدان رحب للجدل و الاختلاف، فهو إشكالية نقدية لم تستقر بعد على مستوى المفهوم، وجوهر غموضه يكمن في تداخله مع نظم التجربة الشعرية، فهو عنصر هام يتغلغل في كل مكونات النص و هذا النص الذي لا يقوم إلا بوجوده –الإيقاع – لأنه ليس بفكرة أو لفظة أو صورة أو صوت ولا رمز بل هو الذي يساهم في صناعة شعرية هذه المكونات، ولعل أهميته الكبرى تتمثل في أنه يتملك القصيدة من بدايتها حتى نهايتها.

و انطلاقا من هذه المـــسوغات و غـــيرها تولدت رغبتنـــا في اختيـــار هذا البـــحث، واختيارنا له كان لأسباب ذاتية، و أخرى موضوعية، فمن الأسباب الذاتية إعجابنا بالمتنبي و شخصيته المتناقضة و الفريدة، ضف إلى ذلك أنه واحد من أهم شعراء العربية و من الأسباب الموضوعية:

- توفر في قصائد المتنبي على الصور البيانية و العناصر الإيقاعية.
- الإمكانيات التي يتحلى بها الشاعر من قوة الأسر و حسن التأثير و روعة الإبداع.
- الاهتمام الذي ناله الشاعر في دراسات الباحثين.
- كثرة الشروح التي مني به ديوانه.

و من أهم الأهداف التي يرمي إليها البحث:

- الكشف عن الجذور الأولى لمصطلح الإيقاع.
- رصد الإيقاع و استنطاق دلالاته في سيفيات المتنبي.
- المساهمة ولو نسبيا في إثراء المكتبة و الأجيال اللاحقة آملين أن يكون سندهم المعين.

و انطلاقا من هذا نبعت فكرة البحث المعنون بـــ"حركية الإيقاع في سيفيات المتنبي"، ومن خلال استقرائنا لديوان المتنبي، وقفنا عند جملة من التساؤلات:

- ماذا نعني بالإيقاع؟ و ما هي أشكاله؟
- كيف جاء الإيقاع في سيفيات المتنبي؟ و ما ذا أضفى على شعره؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، انتظم عقد البحث في مقدمة وثلاثة فصول و خاتمة، ففي الفصل الأول المعنون بـــ"مفهوم الإيقاع" و تطرقنا فيه إلى:

تعريف الإيقاع في المعاجم اللغوية، تعريفه اصطلاحا، تعريف الإيقاع في التراث الغربي و العربي، الإيقاع من المنظور الغربي الحديث منه و العربي، و تطرقنا أيضا إلى أنواع الإيقاع و أشكاله.

و الفصل الثاني عنوانه "مفهوم السيفيات" و تعرضنا فيه إلى:

التعريف بشخصية المتنبي، التعريف بالسيفيات الدوافع و الأسباب وراء كتابة السيفيات.

أما الفصل الثالث الموسوم بـــ "البنية الإيقاعية في سيفيات المتنبي" وتناولنا فيه ثلاث مستويات:

- المستوى الأول: و هو المستوى التركيبي، تتبعنا فيه نظام الجملة بنوعيها الاسمية و الفعلية، و الأساليب الإنشائية و الخبرية، ثم التناص.
- المستوى الثاني: و هو المستوى الصوتي، تناولنا فيه قصيدتين نموذجيتين أحصينا من خلالهما الأصوات المهموسة و المجهورة، قمنا بعدها بتقطيع بعض

الأبيات، و تبيان بحورها و ما يدخل عليها من زحافات و علل، القافية، حرف الروي، حرف الوصل ظاهرة التدور في الشعر.

- أما المستوى الثالث و هو المستوى الدلالي درسنا فيه الحقول الدلالية، الصور الشعرية من كناية و استعارة و تشبيه، المحسنات البديعية من جناس و طباق وسجع و مقابلة.

و لقد اعتمدنا في دراستنا "المنهج الجمالي"، في دراسة البنية الإيقاعية في سيفيات المتنبي و استعنا بالمنهج الوصفي من أجل دراسة عناصر بحثنا الأخرى.

و قد اعتمدنا في ذلك على كتب و مراجع قيمة كديوان المتنبي، شرح ديوان المتنبي للبرقوقي، الأسس الجمالية لعزالدين إسماعيل.

أما عن الصعوبات التي واجهتها في إنجاز بحثنا فهي صعوبات تتمحور في كثرة الدراسات التي تناولت المتنبي، ما جعلنا نرتبك في اختيار أهمها وما له علاقة بموضوعنا، المكانة الراقية التي يحتلها المتنبي في الدرس العربي جعلنا نتعامل مع هذه المادة بنوع من الحذر و الحيطة، إضافة إلى مشكلة عدم استقرار المصطلح.

و أخيرا نشكر الله سبحانه و تعالى على إتمام بحثنا، و نتمنى أن يكون هذا الجهد خالصا لوجهه الكريم، و نتقدم بالشكر و العرفان للدكتورة "كاملة مولاي" التي أشرفت على هذا البحث فجزاها الله عنا خير الجزاء.

و الله ولي التوفيق

# الفصل الأول

# مفهوم الإيقاع

**تمهيد**

**أولا: الإيقاع بين المفهوم اللغوي و المفهوم الاصطلاحي**

**1. الدلالة اللغوية**

**2. الدلالة الاصطلاحية**

**ثانيا: الإيقاع في التراث الغربي و العربي**

**1. في التراث الغربي**

**2. في التراث العربي**

**ثالثا: الإيقاع من المنظور النقد الحديث**

**1. عند الغرب**

**2. عند العرب**

**رابعا: أشكال الإيقاع وأنواعه**

**1. أشكال الإيقاع**

**2. أنواع الإيقاع**

# تمهيد

يعد الشعر منذ الأزل ديوان العرب يعبر عن عواطفهم و يرسم أمجادهم و بطولاتهم و يحتضن مفاخرهم، و هو فن من الفنون الجملية حاله حال التصوير والموسيقى والنحت غير أنه يتميز عن غيره من الفنون باختيار ألفاظه وبتركيب كلماته و بتوالي مقاطعه، وهو المتنفس الرحب الذي يعبر به الشاعر عن خلجاته النفسية و تجسيدها في لوحة موسيقية راقية، ولا يختلف اثنان على أن الموسيقى و الإيقاع من أهم مقومات الشعر وبهما يتميز عن النثر، و الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان من خلال احتكاكه بمحيطه و تأمله في الكون و عناصر الطبيعة بالإضافة إلى الكائنات من حوله، و هذا هو المشرب الأول الذي استقى منه الإنسان الموسيقى و الإيقاع.

و لهذا كان الإيقاع بمفهومه الكلي الواسع أكثر القوانين الشعرية حساسية.

# أولا: الإيقاع بين المفهوم اللغوي و المفهوم الاصطلاحي

## 1. الدلالة اللغوية:

إن استقراء لدلالات الفعل وَقَعَ في المعاجم العربية القديمة نجد هناك سمة جوهرية منظمة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي، فقد ورد في لسان العرب أن: "وَقَعَ يَقَعُ وَقْعًا و وُقُوعًا: سَقَطَ، و وَقَعَ الشَيْء مِنْ يَدِي كَذَلِكَ... و وَقَعَ المَطَر بِالأَرْضِ، وَ لاَ يُقَالُ سَقَطَ"[1]، هذا قول أهل اللغة.

و في المعجم الوسيط يعرف الإيقاع على أنه "اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء"[2].

## 2. الدلالة الاصطلاحية:

إن مصطلح الإيقاع بقدر شموليته فيه من الصعوبة، فهو مصطلح متشعب اختلف النقاد في تحديد مفهومه و يبدو أننا قبل أن نخوض في اتجاهاته، علينا أن نمشي على نفس الدأب الذي سار عليه الباحثون الأولون ألا و هو التمييز بين الوزن و الإيقاع، إذ يرتبط الإيقاع بالوزن ارتباطا مطلقا، حتى يمكن القول أنه الأداة التي يتحدد الإيقاع بمقتضاها، كما أنه "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"[3].

الأمر الذي جعل النقاد يدعون إلى الفصل بين الوزن و الإيقاع إلا أن الفلاسفة حسموا الأمر و أكدوا الصلة بين الإيقاع والوزن و هذا ما نجده عند ابن سينا.

... و لعل حديثنا عن الإرهاصات الأولى لقضية الإيقاع تستوقفنا حادثة الخليل أحمد الفراهيدي في سفرته إلى مكة و التي تعرف بحادثة المطرقة "استفاد من ملاحظات بعض

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة وقع، ضبط نصه خالد رشيد، دار الصبح، بيروت– لبنان، ط1، 2006، ص 359.

(2) فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، (د.ب)، (د.ط)، 2009، ص24.

(3) رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط1، 2011، ص19.

المعلمين للصبيان أو المحفظين لأبنائهم إيقاع الشعر، و بعضهم يرد اكتشافه لهذا العلم إلى مروره بحداد يضرب على طست بطريقة موقعه"[1].

ومصطلح الإيقاع من المصطلحات التي لقت عناية و اهتمام النقاد و الباحثين فقد خاضوا في اشكاليته منذ القدم و مازال محل دراسة إلى يومنا هذا، فقد نمى و ترعرع في أواسط كتبهم و مؤلفاتهم و على الرغم من صعوبة تحديد مفهومه إلا أنهم اعترفوا بأنفسهم بهذه المعضلة "أنه من أكثر المفاهيم غموضا قديما و حديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريف واضح له"[2].

حيث رأوا فيه "معضلة مصطلحا و مفهوما له من الأمور التي تتحدد بالوصف"[3] الأمر الذي جعل بعض الدارسين يعده سابق لخلق الحيوان "أن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه و تعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه و يتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها و حول الشمس، وهي الحركة التي لو اختلت لاختل النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون و بقائه"[4].

إلا أننا أحصينا عددا من المفاهيم أبرزها "ذلك النسيج من التوقعات و الاشباعات والاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، و هو يرتكز على الحالة النفسية للسامع لا المتكلم، لأن الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات، بل ما فيها من معنى و شعور"[5].

---

[1] ربيعة الكعبي: العروض و الإيقاع، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2006، ص ص 39-40.

[2] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس،(د.ط)، 1988، ص137.

[3] حاتم صكر: بحث في الإيقاع و الإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق، ص05.

[4] محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط1، 1986، ص41.

[5] جيدة عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت،(د.ط)، 1980، ص356.

كما أنه "هو ذلك الانسياب و هو عنصر يتوافر في الشعر و النثر و يتضمن الحركة و الشعور، أما الحركة فهو يمثل فيها من خلال ترتيب المقاطع المنبورة و غير المنبورة و بوساطة مدة تلك المقاطع، و يعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني ويكون إيقاعا منتظما، و لكنه يكون في النثر منتظم أو غير منتظم"[1].

و منه نلحظ تعدد المفاهيم نظرا لمشارب النقاد و اتجاهاتهم المختلفة.

[1] مصلح عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة، مجلة جامعة دمشق، مجلد 23، العدد 01، 2007، ص 125.

## ثانيا: الإيقاع في التراث الغربي و العربي

### 1. في التراث الغربي:

إن الإيقاع مصطلح من المصطلحات المرنة، و ميدان اختلاف النقاد و الباحثين، فهو ظاهرة أسالت الكثير من حبرهم نظرا لشمولية المصطلح وامتداده التاريخي، و قد كان "أفلاطون" و "أرسطو" كالعادة المنطلق لدراسة هذا المصطلح.

على الرغم من زئبقية الإيقاع إلا أن هناك شبه اتفاق على أن النظام و التغيير والتساوي و التلازم و التكرار هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع.

وقد انطلق الفلاسفة اليونان و على رأسهم "أفلاطون" و تلميذه "أرسطو" في نظرتهم للإيقاع و ربطه بالجمال فهو مصطلح مستعصي و صعب التعريف نظرا لاختلاف وجهات النظر للجمال فما أراه أنا جميلا قد يراه الآخر قبيحا، و كان الجمال مطروحا في الثقافة اليونانية قبل هذين القطبين، فشاع في عصر بركليس و تناوله "سقراط"، غير أن هذه الدراسة كانت فاقدة للأسس المنهجية والعلمية، لذلك "يمكننا أن نجعل أفلاطون نقطة البداية لأنه به حقا تبدأ نظرية الجمال"[1].

و نظرة أفلاطون للجمال كانت من خلال نظرية المحاكاة التـــي قامـــت عليها فلسفته، فنظرته له كانت نظرة مثالية يلتمس مظاهر الجمال في الأشياء، فيقول "هناك جمالا مطلقا في عالم المثل تقوم الأشياء في الطبيعة على محاكاته و يكون نصيبها من الجمال بمقدار قربها أو بعدها عنه"[2].

فيقر هنا بأن الجمال يتمثل في الأشياء التي تقوم بمحاكاة الطبيعة، و قيمة جمالها تتمثل في مدى قدرتها على محاكاة الطبيعة أو بعدها عنها.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط) 1992، ص 31.

[2] المرجع نفسه: ص 31.

و الجمال عنده يكمن في عالم المثل دون سواه "الجمال في عالم المثل هو جمال مطلق بينما هو فيما دون ذلك يعد نسبيا، ولا يتصف بالجمال إلا إذا كان موضعه المناسب لوصفه محاكاة للمثال، و إن حازت عناصره الشكلية صفات الجمال كلها"[1].

فيعطينا أفلاطون مثالا عن قوله هذا فيمثل بالورود في المزهرية، لا تعد جميلة و إن تعد شكلها الحد الأدنى للجمال لأنها ليست في وسطها الطبيعي.

وفي الأخير نجده أدرك قواعد الجمال و أن الأساس الجمالي يكمن في الإيقاع و في العناصر التي يشملها حيث قال: "إن الوزن و التناسب هما عنصر الجمال و الكمال"[2].

و منه فالإيقاع عنده يكمن في التوازن الذي يحدد عنصر الجمال.

أما "أرسطو" فقد انطلق انطلاقة مغايرة للنظرية الأفلاطونية، فإذا كان الجمال عند "أفلاطون" يكمن في الأشياء، فعند أرسطو يكمن في الأثر الذي يتركه في الإنسان، معتمدا على مفاهيم الجمال الطبيعي التي تتمحور في الأشياء و الكون و الإنسان فيقول "وفق ما يراه المتلقي في نظام الواقع الطبيعي إذ حقق عناصر الوحدة و التناسب و التناغم والانسجام... و يمكن للفنان أن يحقق محاكاة الواقع، وربما يسموا عليه"[3].

فأرسطو هنا نجده يقر بأن العمل الفني قد يحاكي الواقع محاكاة تامة و قد يتجاوزه فيحدث المتعة في نفس القارئ فكما أسلفنا الذكر أنه يركز على الأثر الذي تحدثه الأشياء في الإنسان، و لهذا نجده يبحث عن القوانين الموضوعية للفن أكثر من بحثه عن مظاهر الجمال "فهو يجعل من الجمال مبدأ منظما في الفن، و لكنه لم يقل البتة –أو يعن– أن غاية الفن هي جلاء الجميل و القوانين الموضوعية للفن مستنبطة، لا من بحث في الجميل، إنما من ملاحظة للفن من حيث هو، و للآثار التي ينتجها"[4].

---

[1] جمعة حسين: التقابل الجمالي في النص القرآني، دار النمير، دمشق، ط1، 2005، ص28.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 46.

[3] جمعة حسين: التقابل الجمالي في النص القرآني، ص 27.

[4] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 34.

و لعل هذا ما جعل نظرته للجمال أقرب إلى ميدان الفن من النظرة المثالية الأفلاطونية.

و على الرغم من اختلاف أفلاطون و أرسطو في نظرتهم للجمال، فإن هناك اتفاق على أن الأساس الجمالي يكمن في الإيقاع و في العناصر التي يشملها فيقول: "إن النظام والتناسق و التجدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال"[1].

فنجد أرسطو يتجه نفس اتجاه سابقه في تحديد عناصر الجمال حيث جعلها تنحصر في النظام والتناسق.

أما "أفلوطين" فقد سار نفس دأب سابقيه جامعا بين مفهومي الجمال و الفن فهذه شذرات النظرية الأفلاطونية "الواحد المطلق الخير، الذي تصدر عنه الصورة المشعة"[2].

فنراه وحد بين الجمال و الخير، فالجميل عنده، "يكمن خلف الخير و يصدر عنه كما يعد مصدرا لكل شيء، فالخير هو المبدأ الذي ينبع منه الجمال و بسبب هذه الطبيعة الخيرة للجمال فإن أنسب وسيلة لإدراكه هي الروح أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال الجمال"[3].

فالروح إذا هي مصدر الجمال عنده، لأنه منها ينبع الجمال و بها تدرك الظواهر الجميلة، أما الإيقاع عنده فيكمن في"تناسق الأشياء وتناسبها يكسبها جمالا"[4].

من خلال هذه النماذج يتمظهر لنا أن الفلاسفة اليونانيين انطلاقا من أفلاطون وأرسطو قد اختلفوا في نظرتهم للجمال، فالأول يتمحور في جمال الأشياء و الثاني جعله في الأثر الذي يتركه في نفس الإنسان وصولا إلى أفلوطين الذي جمع بين آراء هذين

---

[1] المرجع السابق: ص 120.

[2] المرجع نفسه: ص 35.

[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه: ص 120.

الفذين "الجمال والفن"، إلا أنهم اتفقوا على نقطة واحدة التي مفادها أن الجمال يكمن في التناسب و الوزن والتكرار و التجدد و التناسق التي تعد القواعد التي يبنى عليها الإيقاع.

## 2.في التراث العربي:

يعد الإيقاع من المفاهيم التي تناولها النقاد العرب القدامى و أحاطوه بعناية وافرة وحاولوا تحديده و التأسيس له و هذا ما أوجد له ميدانا رحبا في مؤلفاتهم و دراساتهم وبما أن الخزانة العربية القديمة هي موروثنا، وتمثل الملامح الأولى لطبيعة التفكيـــر العـــربي، لجأنا إلى إحصاء أكبر عدد ممكن من آراء النقاد، و كما هو معروف أن عقلية العربي لها سمات و مميزات خاصة فإن الإحساس بمفهوم الإيقاع كان موجودا و إن لم يعبروا عليه بمصطلح خاص، وهذا ما يؤكد على أن العربي مفطور بطبيعته و سليقته على هذه الحاسة الموسيقية.

و بعد استعراضنا لتاريخية الإيقاع أدركنا أن الإيقاع عند النقاد القدامى يقصد به "توازن بين نسب زمانية محددة تتكرر في البيت الشعري و كذلك في القصيدة ككل"[1].

ويعد ابن طباطبا أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع و هذا في كتابه "عيار الشعر"، و لكن قبل الخوض في هذه القضية دعنا نعرج أول الأمر في تعريفه للشعر "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم، الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، و فسد على الذوق و نظمه معلوم محدود فمن صح طبعه و ذوقه لم يحتج إلا للاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه و من اضطرب عليه الذوق لم يستغنى من تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض و الحذق به"[2].

---

[1] عبد الفتاح لكرد: محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحتري، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة محمد الخامس، 1990، ص41.

[2] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض–المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1985، ص 03.

فالناقد هنا لا يعرف الشعر من منظور الوزن أو التناسب الصوتي، بل على أساس أنه بنية لغوية منتظمة انتظاما إيقاعيا يقوم على التناسق و الانسجام الذي إن اختل مجته الأسماع بل يدرك أن ارتباط الشعر بالإيقاع أشد من ارتباطه بالعروض، و انطلاقا من هذا يقول "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يراد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإن اجتمع الفهم مع الكدر ثم قبوله و اشتماله عليه، و إن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، و هي اعتدال الوزن و صواب المعنى و حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[1].

إن أول ما نلاحظه على قول هذا العبقري هو الجمع بين الإيقاع و الوزن و الإيقاع عنده مرتبط أساسا بالشعر الموزون المقفي وبهذين الخاصـــيتين يحـــصل الطـــرب والفهم، وفي حال فقدان أحد العناصر يحدث الخلل و ينقص الطرب و الفهم، و مثّل لذلك "الغناء المطرب" "الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه و لفظه مع طيب ألحانه، فأما مقتصر على طيب اللحن من دون سواه نقص الطرب"[2]، و هذه حالة الفهم فيما يخص الشعر الموزون مفهوما أو مجهولا.

و لعل استعراضنا لدلالة كلمة الإيقاع كفيل أن يوقفنا على طبيعة تعامل الفلاسفة العرب مع هذا المفهوم و أهم ما يمكن الكشف عنه هو تبيان آراء كل من الفارابي و بن سينا.

و ينطلق "الفارابي" في نظرته هذه من تعريفه للشعر" و الجمهور و كثير من الشعراء إنما يرون أن القول الشعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية و ليس يبالون، كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أولا، و القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، و لكن يقال هو قول شعري، فإذا

---

[1] المرجع السابق: ص 21.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

وزن مع ذلك و قسم أجزاء صار شعرا"[1]، فالفيلسوف هنا يشترط الوزن في الشعر وانعدامه يعد خلل في المعنى إلاّ إذا استوفى القواعد التي عدها ألا وهي ضرورة الإيقاع في الشعر.

كما خاض "الفارابي" في نفس منحى "ابن طباطبا" حيث عرف الإيقاع بقوله "والأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة و ذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة و أن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل، ووزن الشعر نقله منتظمة على الحروف ذوات فواصل، و الفواصل إنما تحدث بوقفات تامة و لا يكون ذلك بحروف ساكنة"[2].

الفارابي هنا ينسب الإيقاع إلى النغم وبه يحدث التواصل و التوازن الشعري، كما نسب وزن القول إلى الحروف، و منه نجد أن العنصر الزمني هو حلقة بين الإيقاعين الشعري و الموسيقي.

وفي الأخير فإن الإيقاع عند الفارابي لا يختلف كثيرا عن الوزن فالأول يقع في النغم و الثاني يقع في الحروف.

و الإيقاع عند بن سينا يتمثل في مساواة الأقوال، من خلال المدة الزمنية التي تستغرقها، لأن "الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا و هو بنفسه مطلقا"[3].

---

[1] الفارابي: جوامع الشعر، تح: محمد سالم، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في شعر لابن رشد، مجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ،(د.ط)، 1971، ص172.

[2] الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، (د.ب)،(د.ط)، 1967، ص 1085-1086.

[3] ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، (د.ط)، 1956، ص81.

والقول الذي سنذكره لهذا الفيلسوف سيكون من التعاريف المفصلة في هذه المعضلة فيقول: "الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم فالكلام جنس أول للشعر يعمه و غيره، مثل الخطابة والجدل و سائر ما يشبهها، و قولنا من أقوال مخيلة يصل بينه و بين الأقاويل العرفانية التصديقية و التصويرية و قولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بين المـــصراع والبـــيت، وقولنا متساوية ليكون فرقا بين الشعر و بين النظم يؤخذ جزآه من جزيئين مختلفين وقولنا متشابهة الخواتم ليكون فرقا بين المقفي و غير المقفي، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفي"[1].

فنجده هنا أعطى تعريفا عاما للشعر ثم فصل فيه لكي لا يكون هناك التباس في الإيقاع و أصنافه، وبن سينا لا يختلف كثيرا عن سابقيه فقد أكد الصلة بعيدا عن الإيقاع كما ربطه بعنصر الزمن.

أما حازم القرطاجني فينظر إلى الإيقاع من نفس منظور كل من الفارابي و بن سينا إلا أنه يهتدى إلى نقطة مفادها أن التناسب الزمني للشعر يختلف وزنه عن الإيقاع الموسيقي و سبب الاختلاف هو الأداة ، فالشعر عنده " كلام موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، و التئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها –بما هي شعر– غير التخييل والتخييل في الشعر يقع على أربعة أنحاء، من جهة المعني و من جهة الأسلوب و من جهة اللفظ و من جهة النظم و الوزن، و ينقسم التخييل بالنسبة للشعر إلى قسمين: تخييل ضروري و تخييل ليس ضروري، و لكنه أكيد أو مستحب لكونه تكميلة للضروري و عونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب

[1] المرجع السابق: ص123.

الشيء أو الهرب منه و التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ على نفسه و تخاييل الأسلوب و تخاييل الأوزان و النظم"[1].

فالشعر عنده كلام مخيل موزون و التخييل في الشعر يندرج إلى قسمين: تخييل ضروري و تخييل ليس ضروري، و تخاييل مستحبة و أكيدة و من هنا نلاحظ تفريقه بين الوزن و النظم، لذلك نجده تناول الوزن و خصه بمفهوم قريب من الإيقاع "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في الأزمنة لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب"[2].

فالمقصود هنا بالمساواة في الزمن هو التناسب و هذه الفكرة هي المنطلق الذي اعتمد عليه حازم القرطاجني في نظرته للإيقاع الشعري، فحازم هنا قد تمكن من تجنب الوقوع في مشكلة الخلط بين الوزن العروضي، فالوزن عنده "يدل على تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات و تساوي مقاديرها الزمنية إذا قوبلت ببعضها جملة"[3]، أما الإيقاع "فيكون مع توازيها و تناسقها لتقابل بعضها بعضا تفصيلا"[4].

و منه فالإيقاع عنده يختلف عن سابقيه إذ نجده فرق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي.

و بعد هذا العرض في الدرس العربي القديم نستخلص أنه و منذ تواجده الأول عرف اختلافا و تداخلا من حيث نقائه على القضايا الأخرى هذا أولا، و ثانيا في تحديد مفهوم دقيق نخرج منه في هذا الدرس، لذلك كان الإيقاع عند النقاد القدامى لم يخرج عن المفهوم الذي يربطه بالموسيقى و بالوزن تارة أخرى، و لم يلحظوه إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري.

---

[1] أبوالحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تح: عبد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 89.

[2] المرجع نفسه: ص 263.

[3] المرجع نفسه: ص 363.

[4] المرجع نفسه: ص 364.

## ثالثا: الإيقاع من المنظور النقد الحديث

### 1. عند الغرب:

يعتبر الإيقاع من القضايا المشتركة بين العرب والغرب من حيث الدراسة فقد وجد متنفسا في دراسات النقاد الغربيين المحدثين، و الباحث في جذرية المصطلح يجده نشأ في كنف الشكلانية الروسية التي تعتمد في أساسها على التفاعل و الحرص على الدور الذي يحققه النص بينه و بين المتلقي، فقد اعتمدوا على دور المرسل و المستقبل في تلمس إيقاع النص و تذوق جماليته و لذلك فإن التجربة الفنية تبلغ قيمتها بتكامل جهود الملقي والمتلقي لذا نراهم يقولون: "إن المبدأ الذي يؤديه الإيقاع هو الانسجام الذي يمكن أن يتحقق بطرق عدة ليس الوزن إلا واحد منها و بالتالي فالإيقاع صورة متعددة يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار و المعاني و إخفاء الدلالات إما ما تظهره القراءة و استجابة القارئ جماليا أي إن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكمله القارئ"[1].

و منه فالإيقاع عندهم يتحقق عند طريق الفاعلية بين النص و المتلقي، فمهمة الشاعر تستكمل بالفهم القارئ لهذا النص.

فنلحظ أنها اتجهت به اتجاها جديدا فوسعت مفهومه ليشمل كل نسق لتنظم الحركة النصية فهذا "طوماتشفسكي" يدلي برأيه: "إذا كنا نعني بكلمة إيقاع كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية نسق قابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر، فمن البيّن أن كل إنتاج الكلام الإنساني سيكون مادة إيقاعية ضمن الحدود التي تسهم في مؤثر جمالي منتظم في بيت على شاكلة خاصة"[2].

---

[1] حاتم صكر: بحث في الإيقاع و الإيقاع الداخلي، ص 61.

[2] أحمد حساني: الإيقاع و علاقته بدلالة الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص 58.

و مغزى هذا القول أن الإيقاع لا يكون في عنصر أو نسق بعينه بل باعتباره كتلة منسجمة من أصوات عدة، و القيمة الجمالية تتحدد بذلك الإحساس المتبادل بين الكاتب ومتلقيه فيحدث بذلك تفاعل راقي بينهما.

و يضيف "ريتشاردز" رؤية أخرى للإيقاع من خلال ما ذهب إليه "هذا النسيج من التوقعات و الإشباعات و الاختلاجات... التي يحدثها تتابع المقاطع مما لا يجعل الإيقاع شيء ذاتي في الكلام بقدر ما هو نشاط نفسي يطبع المتلقي"[1]، و نستخلص أن الإيقاع يتمثل في النفس و فيما تتركه في نفسية المتلقي و من خلال قوله فالإيقاع ليس شيء ذاتيا يتمثل في الكلام بل هو نشاط نفسي بين المتلقي و النص.

كما ردّه كذلك إلى عاملي التكرار و التوقع "فآثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث و عادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره"[2].

"فيشكل بذلك نسيج يتألف من "التوقعات و الإشاعات أو خيبات الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع"[3].

أي أن الإيقاع لا يتولد على عنصر بعينه بل يتولد عن مجموعة من العناصر الأخرى.

أما إذا نظرنا إليه من نافذة الناقدة الإنجليزية "إليزابيث درو" صاحبة كتاب "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه" التي انطـــلقت من اعتبـــار أساسه الوزن عنصر من عناصر الإيقاع، "ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع"[4]، كما تعتبره في قولها كذلك

---

[1] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 24.

[2] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، تد: أحمد عبد الله فرهودي، دار القلم، ســورية، ط1،1997، ص 21.

[3] المرجع نفسه: ص 21.

[4] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسة و النشر، بيروت– لبنان، ط1، 2006، ص 21.

"إن نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتبادل عنها ثم يعود إليها و هي عنصر حركة أكبر و تلك الحركة هي الإيقاع"[1].

و هذا دليل واضح على ما أسلفنا ذكره، ثم خصّت الإيقاع بمفهوم فهو "يعني التدفق أو الانسياب و هذا ما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"[2].

و معنى ذلك أن السمة الجوهرية للإيقاع تتمثل في عناصره التي محتواها التدفق الانسياب، التوافق و الانسجام كما أنها حصرته في المعنى لا في الوزن، بالإضافة كذلك إلى تركيزها على الإحساس أكثر من التفعيلات، إذن فهي تدور في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية.

و هناك من الغربيين من اتجه بالإيقاع اتجاها آخر أساسه الطبيعة أي أنه في أصله محاكاة لعناصر الطبيعة و تأملها و هذا ما ذهب إليه "بنفنيست": "أن معنى الإيقاع قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج، هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن، في بدايات النحو المقارن، و ما زلنا إلى الآن نكرره، و ما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء؟ لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، و قد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع و هذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته"[3].

ونفس الاتجاه مضى فيه الشاعر "جي فريزر" في تأكيد على العلاقة بين الأمواج والإيقاع، "عندما نقف على شاطـــئ البحر نراقب الأمـــواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد، نجد تشابها أساسيا في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسران فيشكل متناظرا تماما و قد تدعو هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج بالإيقاع... فتلاحق أبيات من النمط الوزني نفسه... يشبه تلاحق الأمواج التي تتكسر على الشاطئ"[4].

---

[1] المرجع السابق: ص 21.

[2] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 21.

[3] عبد الفتاح لكرد: محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحتري، ص51.

[4] عبد القادر أبو شيفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 76.

و من منطلق هذين القولين نخلص أنهم اتفقوا في وجه الشبه بين حركة الأمواج والإيقاع، و على الرغم من أنهم ردّوا نشأته نشأة طبيعية محضة ندركها بعفويتنا و مدى قدرتنا على فهم عناصر الطبيعة و على تأملها الدقيق إلا أنهم أشاروا إلى نقطة مهمة مفادها، أنه يقوم على التكرار و التناسب و كل خروج عن هذا النظام يخل بالنسق ويجعلنا ندركه بسهولة.

و لعل النقطة المشتركة عند النقاد الغربيين المحدثين أنها جميعها تركز على أن الإيقاع هو حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية وهذا ما أكده ريتشاردز في حين رده كل من الشكـــلانية الروسية إلى الفاعلية بين النص والمتلقي في حين اعتبره كل من بنيفنيست وجي فريزر نشأة طبيعية، و نلاحظ أن كل هذا الآراء ركزت على الحالة النفسية الداخلية.

**2. عند العرب:**

إن مصطلح الإيقاع كغيره من المصطلحات الزئبقية استعمل بدلالات أخرى و يشار إليه بكلمة "Rhythm" و التي تعني الإيقاع و هو مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية "الذي يعني الجريان والتدفق"[1].

و الإيقاع عند العرب المحدثين قد جرى مجرى آخر، حيث أصبح يعرف بموسيقى الشعر، متناولين في دراستهم للشعر الأصوات والمحسنات البديعية و يرصدون ما تحدثه من جرس موسيقى يوحى بالنغم أو ما يحدثه داخل النص.

و تعود جهود "محمد مندور" هي البذور الأولى في التأسيس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث، متجاوزا في ذلك الدروس العروضية التي امتدت لقرون، فقد استهل هذا الناقد دراسته للإيقاع و فهمه بتحديد عنصرين أساسيين يقوم عليها الفن الأدبي هما: الإيقاع و الكم.

[1] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، ص 25.

فأما الإيقاع فهو "موجود في النثر و الشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية و متجاوبة أو متقابلة كما في الشعر فهو محدد بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمن ما و هو الوزن أما النثر فهو محدد بمقدار الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها"[1] .

أما الكم فهو يختلف عن الشعر و النثر ففي الشعر محدد "بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمن ما و هو الوزن"[2]، وأما في النثر فيتحدد بكم "الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها"[3].

و انطلاقا من هذين القولين يتبين مدى الاختلاف بين الشعر والنثر إذ أنه "في النثر تتطابق الوحدات اللغوية و أما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرا ما تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة"[4].

و نفهم من هذا القول أن في النثر يتطلب التطابق بين الوحدات الإيقاعية و الوحدات اللغوية أما في الشعر فلا نحتاج إلى هذا التحديد فقد نضطر أحيانا إلى أن ننتهي في وسط اللفظ دون إكمال المعنى، و هذا فرق واضح بين الشعر و النثر.

ورغم المجهود الذي بذله "مندور" في الخروج عن الوزن القديم و التأسيس لقضية ذات أسس جديدة إلى أن هذه المحاولة و كغيرها من المحاولات الأولى ينقصها الوضوح و الدقة العلمية.

وقد تطرق "كمال أبو ديب" إلى إشكالية هذا المصطلح في كتابه "البنية الإيقاعية في الشعر العربي" و حاول الخروج على النظم الخليلي لكنه في الوقت نفسه لم ينفى ما للخليل الفضل في اكتشاف نماذج الإيقاع، إذ اعترف هذا الناقد بتداخل هذا المصطلح واشتراكه

---

(1) محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص 187.

(2) المرجع نفسه: ص 100.

(3) محمد مندور: في النقد والأدب، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 30.

(4) المرجع نفسه: ص 30.

في دلالات عميقة و نجده في ثنايا كتابه يقر بضرورة الوزن في اللغة فيقول: "إن أي نظام إيقاعي يجب أن يجابه أسئلة جذرية تتعلق بدور المكونات الأساسية للوزن في اللغة التي يقوم بها النظام"[1].

أما الإيقاع عنده فهو شيء آخر "أنه الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناسبة تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة من عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا للعوامل معقدة الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني حيث تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئات الأخرى"[2].

و الناظر في هذا القول يلحظ أن الإيقاع قائم على الفاعلية أي ما يحققه النص من تجاوب و انسجام للمتلقي و هذه الحركة هي التي تعطي للمتلقي إما الإحساس بالفرح أو الحزن و الألم.

فالإيقاع إذن "حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة، أو الفئات الأخرى فيه"[3].

فالمقصود بهذا القول بأن الإيقاع يتمثل في تناسق الحركات و تناميها و ما تكتسبه هذه الفئات من ميزات و خصائص تميزها عن باقي الفئات الأخرى.

كما نجده يعطي تعريفا آخر للإيقاع و لكن بلغة موسيقية فيعرفه بأنه "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[4].

ولا أحد يذكر ما للموسيقى من الدور في التأثير، فالأصوات من حيث تناسقها وانتظامها هي التي تحدث تجاوب تلقائي.

---

[1] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص 132.

[2] المرجع نفسه: ص 230.

[3] المرجع نفسه: ص 233.

[4] المرجع نفسه: ص 163.

و الإيقاع في النثر يختلف عنه في الشعر و لهذا فناقدنا قد تعرض إلى هذا الباب فقال " للنثر إيقاعه و بمعنى آخر أنه يقوم على إيقاع الفقرة، أو السطر لأنه يستند بقوة إلى الفصل و الوصل فقد كانت مبادئ الفصل و الوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات و حدودها، و على الشطر ثم على السطر، والشطر والسطر محددان بالقافية و نهاية البيت، أما إيقاع النثر فيقوم على فصل و وصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهجة الشعرية"[1].

أما إبراهيم أنيس فقد خاض في قضية النّبر، إذ تعد هي الأخرى من القضايا الشائكة اختلف النقاد و الباحثون في أسسها، فهناك من أقر بوجود النّبر في اللغة العربية في حين أقر الرأي الآخر بعدم جدواه، وناقدنا تبنى الرأي المعارض لعدم وجوده في اللغة العربية من خلال قوله "فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النّبر في اللغة العربية، كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى"[2].

لكن موقفه هذا لم يمنعه من المضي قدما في البحث عن قواعده و تحديد مواضعه في اللغة العربية.

كما ميز بين الشعر والنثر فأورد "أما الشعر فيتميز عنده عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد والتي تعرف في اللغة الإنجليزية Intonation أي "موسيقى الكلام"، و هي تدل على اختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمات والمقاطع فالتسلسل في درجة الصوت يخضع لنظام خاص من لغة إلى أخرى"[3].

لكنه لم يوضح حدود هذه الدراسة و لم يضع قواعدها أو نظامها الخاص بها، أما عن الإيقاع فينتظر إليه على أنه من أهم ميزات الشعر "لكنه لم يدرس حتى الآن دراسة

---

[1] المرجع السابق: ص 221.

[2] أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ب)، ط4، 1999، ص 139.

[3] المرجع نفسه: ص 175.

كافية ولم يشر إليه أهل العروض، ففي رأيي أنه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما و تواليها حين تكون شعرا"[1].

و هذه النظرة كانت على أساس لغوي، فقد أقر في وقت سابق أن وظيفة النّبر هي إحداث التوازن و الانسجام و قد أقر الشيء نفسه في الإيقاع، فهو بهذا العرض يطابق بين وظيفة النّبر و الإيقاع.

و الإيقاع عند عزالدين إسماعيل قد اتسع مفهومه ليشمل جميع الفنون فهو يمثل "السمة المشتركة بينها"[2]، فيقـــر في هذا القول بشمولية الإيقـــاع على جميع جوانب الفنون، كما دعا إلى تخطي المألوف و النظر إلى هذه القضية بعين واسعة فها هو يورد في كتابه "الأسس الجمالية" هذه الفكرة "ألفنا استخدام لفظة الإيقاع للموسيقى والأصوات فحسب، ولم نتعود استخدامها و نحن بإزاء الحكم على رسم أو تصوير و الحق أن الإيقاع يتمثل في الرسم كما يتمثل في الموسيقى سواء بسواء"[3].

و هذه إشارة واضحة على تعدي فكرة حصر فن ما في مجاله الخاص والبحث عن أفاق جديدة يكسبه الاتساع و النمو و يسمح بدراسات جديدة قد تضعه في منحى آخر.

و أشار في موضع آخر على ضرورة توفر الإيقاع في الشعر أكثر من الوزن فيقول: "و الشعر عند استوفر إيقاعي، و الإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن، الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه"[4].

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، (د. ب)، ط 2، 1952، ص 349.

[2] عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 117.

[3] المرجع نفسه: ص 194.

[4] المرجع نفسه: ص 316.

فالإيقاع هنا مرتبط بحركة الأصوات الداخلية و هو نفسه اعترف بصعوبة هذا المصطلح في توظيفه في الأعمال الشعرية عكس الوزن، و يعطينا مثال عن هذه الفكرة "تقول "عين" و تقول مكانها "بئر" و أنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[1].

و من خلال هذا التعريف نلحظ اهتمامه بالجانب الصوتي، فحصر الإيقاع في الجرس و النغم الصادر عن الألفاظ.

وعلى الرغم من أن الفراهيدي هو النواة الأولى في التأسيس لعلم العروض والحقيقة التي لا مراء فيها جهوده وإبداعه فـــي هذا العلم، إلاّ أن هذه الميزات لم تشفع له، فقد تعرض لنقد منذ القديم إلى يومنا هذا، و يعتبر الناقد التونسي "محمد العياشي" من بين هؤلاء فهو يعترف في الوقت نفسه على أهمية هذه الدراسة إلاّ أن هناك مآخذ على ما ذهب إليه العرب في عهد الخليل و حصرهم للإيقاع في نطاق الموسيقى، و ما أراده العياشي هو "إبراز أن الإيقاع الشعري مرتبط بالإيقاع الموسيقي وأن الإيقاع هو شيء واحد سواء كان في الشعر أو في الموسيقى أو في الرقص"[2].

و ذهب أبعد من ذلك حين وضع شروط لدارسي الإيقاع و هي ثلاثة: "الأولى أن يتكون منذ صباه على اللغة العربية ليكون قادرا على النطق بها نطقا صحيحا و التمييز بين المقصور و المقطع الممدود أما الثانية فهي أن يكون في ذاته شاعرا و أن تكون هذه الملكة قد حصل عليها بالفطرة، و أخيرا أن يمارس أنواع الموسيقى من غناء و عزف لكي يستطيع السيطرة على الإيقاع"[3].

وقد انطلق هذا الناقد من تناول هذا المصطلح على أنه ظاهرة صعبة يشوبها الغموض و الاختلاف و هذا الاختلاف نتيجة لتنوع نزعاتهم و اتجاهاهم، لذا فهو لا يزيد

---

[1] المرجع السابق: ص 316.

[2] ينظر: ربيعة الكعبي: العروض و الإيقاع، ص 259.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 260.

عن تعريف الإيقاع بكونه "وجداني مناطه النفس، عنها يصدر وإليها ينفذ فيهتك أسرارها و يحرك أوتارها و أما في واقعه العلمي فهو توفيق بين نزعتيـــن متناقضتين الثقل والخفة، و هو جملة من القيم الحركية ذات صفة كمية و كيفية"[1].

وهنا إشارة واضحة إلى أن الإيقاع مصدره النفس و بها يستشعر وظيفته الأساسية التي تكمن في تبليغ الحالات النفسية و المواقف العاطفية.

أما حديثه عن الوزن فقد استهله بأن العرب لم يستعملوا في كلامهم أثناء الحديث عن الشعر لفظ "الإيقاع" و لكنه ورد لفظ "وزن"، فهو أقرّ أنّ هناك صلة بين الإيقاع و الوزن لأن الوزن هو "عملية اختبار للثقل و الخفة"[2].

أما الإيقاع "ظاهرة معنوية تنضج بالجمال و الحياة و تركب الأصوات و الألفاظ بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها"[3].

إلا أنه أوجد علاقة بينهما تكمن في مبدأ الثقل و الخفة الذي يقوم عليهما الإيقاع، إذن فحركة الإيقاع عنده تقوم على مبدأ الوزن بمعنى "مبدأ الثقل و الخفة و لا تقوم على مبدأ القوة و لا على مبدأ الارتفاع"[4]، و منه فالإيقاع عنده يقوم على الوزن لأن الإيقاع في عمومه القصد منه الوزن.

و بعد هذه الإطلالة على مراحل تشكل الإيقاع في النقد العربي الحديث فإنه قد خلق مجاريه الخاصة استطاع أن يخلق نفس المجاري في نفوس النقاد، فتعددت الدراسات واختلفت الوجهات، نظرا لتنوع مرجعية كل ناقد و زئبقية المصطلح.

---

[1] محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 42.

[2] المرجع نفسه: ص 72.

[3] المرجع نفسه: ص 73.

[4] المرجع نفسه: ص 274.

## رابعا: أشكال الإيقاع وأنواعه

### 1. أشكال الإيقاع:

إن القضايا الإنسانية الأدبية، لم تولد هكذا ناضجة ملمة للقوانين العلمية، بل كانت لها بدايات ناتجة عن التفكير الإنساني القديم استخلصها من خلال احتكاكه بالطبيعة، و دقة ملاحظته لما يدور حوله و الإيقاع لا يختلف عن هذه القضايا، لذلك سنحاول الوقوف على أشكال الإيقاع.

أ) **الحداء:** هو من أقدم الأشكال الإيقاعية المرتبطة بحياة العربي في البادية و بعقيدته الدينية و غيرها من الطقوس والتقاليد، و هي بذلك "مرادفة لسير الإبل في الصحراء كما أنها من أقدم الأغاني البدائية، يترافق مع الحركة الموقعة لاستحثاث الإبل"[1] بمعنى أنه مرتبط بالرحلة القائمة على التنقل و هي الحياة التي كان يحياها العربي القديم، و مما لا شك فيه أن وسيلته في ذلك هي الدابة التي ترمز إلى الرزق والصراع والمشقة، ولتخفيف عناء هذه الحياة المضطربة استعملوا الأغاني و تعد من أعتق الأغاني في الصحراء قديما، و كان يطلق عليها الحداء "تلك هي الحداء بأسلوب متوافق مع هذا السير الصحراوي المتئد حينا والمسرع حينا آخر يغني إبله فتتهادي متجاوب مع غنائه"[2]، وهي طريقة قديمة كان يستعملها البدوي في التقليل من عناء الرحلة و وحشة الصحراء و تهدية إبلهم، وندلّل على كلامنا هذا من خلال جمهرة أشعار العرب "أن قيس بن عاصم قدم على رسول الله (صلى الله عليه و سلم) فقال: أتدري يا رسول الله، من هو أول من رجز فقال: أبوك مضر، كان بأهله، فضرب يد عبد له فقال: ويـــداه، فاستوسقت الإبل، وطـــربت لها، فقال: مضر كلاما بهذا الاتجاه يسوق إبله"[3]، و هذا هو السياق التاريخي لهذا الشكل الإيقاعي وهذا الغناء ليس هكذا وفقط و إنما يقوم "على ضوابط الحركة التي يسير عليها

---

[1] عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص 12.

[2] المرجع نفسه: ص 12.

[3] نقلا عن، محاضرة مدونة: د. عبد الحفيظ السطلي، جامعة دمشق، تاريخ 1982/12/18.

الحيوان، فتضطرب بذلك الحركة تبعا لسرعة و البطء، كما أنه قام في بدايته على السجع ثم الرجز "[1].

و لعل الهدف من هذا هو الدافع النفسي من أجل الترويج على نفسه و تنشيط إبله.

**ب) النصب:** هو صورة مطورة عن الحداء، و مرتبط كذلك بالغناء و الجهد و التعب والإعياء، و هذه الكلمة أصلا في "مادتها النصب من الغناء"[2]، وهذا الشكل لا يختلف في النشأة عن سابقه، فالدافع نفسه هو الترويح عـــن الذات من ضغط الرحلة الطويلة وـــلشاقة، لكن في الوقت نفسه أرق و أعذب من الشكل الأول و المقصود هنا بكلمة "أرق" ارتباطها بأمرين:

"المادة الغنائية: و هنا يتطلب على الكلام العذوبة و الانسجام.

الفواصل الإيقاعية: وهذه تكون ملحقة بالسرعة و هذا يشترط أن تكون الحركة الجماعية متناسقة و واحدة حتى لا يكون هناك خلل في الحركة"[3].

و بهذا فالنصب أيضا شكل آخر من الأشكال الأولى التي مبعثها الصحراء محاطة بالظروف القاسية و قصة الرحلة مترافقة مع الفواصل والأبعاد الزمانية.

**ج) الركبانية:** ضرب من الأضرب الفنية المرتبطة أشد ارتباط بحياة الصحراء وذلك في قطع المسافات الواسعة بحثا عن مورد للكلأ والماء، المقصود بها "غناء تنشده جماعة الركبان كلها إذا ركبوا الإبل مترافقة لحركة جماعية مع استخدام الأدوات والآلات الموسيقية"[4].

و هذا النوع من الغناء يغنى جماعة أي يشترك فيه جماعة من المغنيين مع الضرب على الآلات الموسيقية و الهدف من وراء هذا هو الترفيه و الترويح.

---

[1] المرجع السابق: ص 14.

[2] المرجع نفسه: ص 16.

[3] المرجع نفسه: ص 18.

[4] المرجع نفسه: ص 20.

د) **القلس أو التقليس:** و هذا نوع من أنواع الغناء "مصحوب بالضرب على الآلات الموسيقية مصحوب بضرب بالدف، و نفخ المزمار، و حركات الرقص و اللعب بالسيف و الريحان"[1]، و له ارتباط وثيق بالحياة الدينية و الاجتماعية للعرب فهو "مظهر من مظاهر التعبد، و ضرب من الدعاء و التهليل"[2]، مع القيام بحركات مصاحبة مع هذا الدعاء و هو الضرب بأيديهم على صدورهم من أجل إظهار الخضوع و التقرب إلى المعبود و هذه العادة استمرت إلى ما بعد ظهور الإسلام.

ه) **التهليل:** و هو كذلك من الصور المرتبطة بحياة العرب و مظهر من مظاهرهم الدينية و هو بذلك متفق مع القلس في سبب النشأة و اقتران كل منهما بالتعب والإعياء و قوام هذا الشكل "رفع الصوت بالتلبية و الرجاء والاستغفار، قد يكون جماعيا أو منفردا"[3]، وعرفت هذه العادة قبل مجيء الإسلام أما عند مجيء الإسلام فقد تغيرات هذه الحركة و أصبحت "حركة الطواف حول الكعبة، أما النداء فأصبح موجه للخالق الأعظم"[4].

و) **التغبير:** مرتبط هو الآخر بالتهليل من حيث النشأة، و هو نوع من الإنشاد الديني "مترافق الرقص، و التمرغ بالتراب"[5] و هذا النوع اصطنعه أهل الجاهلية، و كان له وجود في المحافل الدينية المقدسة القديمة، "يقومون فيه بالصياح والدعاء طلبا للمغفرة و السماح"[6]، وقد استمر هذا الشكل بعد الإسلام، إلا أن الفقهاء أنكروه

---

[1] نقلا عن بحث في نشأة الوزن عند العرب، نشر في مجلة للمجمع العلمي العربي، الدكتور عبد المجيد عابدين، دمشق ص 43.

[2] المرجع نفسه: ص 44.

[3] عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص26.

[4] المرجع نفسه: ص 38.

[5] المرجع نفسه: ص 29.

[6] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

لأنه منافى للعقيدة الإسلامية، و قد ارتبط هذا الشكل بالشعر خاصة إذا كان موضوعه ديني و التغبير هو بمثابة الحل الأوسط بين التهليل و القلس.

ز) **الرجـــز:** و هذا الشكل إذا ما قـــارناه بباقي الأشكال الأخرى فهو أقربها إلى الشعر، لأنه يقوم على مقاطع منتظمة، و قد ربطه النقاد أحيانا بأنه بالأصل سجع ثم استقل عنه و أصبح "يقال في المناسبات المفاخرة، و المنافرة، و التنشيط في الأعمال كحفر بئر، أو خندق"[1]، و أحيانا أخرى بالحداء، "فإن الرجز ارتبط في نشأته الأولى بالحداء كما رأينا"[2]، و يعد من أكثر الأشكال الإيقاعية رسوخا وثباتا.

و المتمعن في الأشكال الإيقاعية يجدها تقع في دائرتين الأولى و تضم الحداء والنصب و الركبانية، و هي متصلة بالحركة الموقعة في الصحراء و توافق سير الإبل ذاتها من إسراع و بطء و الدائرة الثانية و تضم (القلس و التهليل و التغبير) المتصلة أساسا بالحضارة و بالفكر الديني لأنها في الأساس شكل من أشكال الابتهال و التضرع و التوسل مصحوبة بالأدعية.

**2. أنواع الإيقاع:**

منذ القديم أو بعبارة أخرى كان الشعر ولا يزال من أرقى الوسائل الإبلاغية والتعبيرية ذو خصوصية مميزة خاصة، الأمر الذي جعله يحتل مكانة سامية في النفوس وهذا نظرا لغرابة كلماته و جزالة ألفاظه و قرب مأخذه فيجرى في نفسنا كمال قال الجاحظ: "كما يجري الدهان في اللسان" و لعل ما يجعل الشعر في أسمى المراتب هو موسيقاه التي تعد من أهم عناصر التشكيل الفني في النص الشعري فحين تتلاقح وتندمج مع عناصر التشكيل الشعري فإن التعبير يبلغ مقصده و مرماه و يصل مباشرة إلى وجدان المتلقي لأن الموسيقى تنفعل معها النفس و تطرب و تهتز و تتأثر.

---

[1] المرجع السابق: ص 32.

[2] المرجع نفسه: ص 33.

و في هذا الصدد يقول الأديب و الشاعر محمد حسين عواد "وللشعر نوعان من الموسيقى نوع داخلي يحس به الشاعر الموهوب داخل أعماقه و يسمى الموسيقى الداخلية و نوع آخر تحدده الكلمات و الأداء التعبيري العام و تحدده الأوزان و القوافي، و هذا النوع الأخير هو الذي يتناوله علم العروض"[1].

و هذه عبارة واضحة على أن للإيقاع نوعين سنقوم بعرضهما كالآتي:

**أ) الإيقاع الداخلي:**

بما أن المصطلح العام "للإيقاع" مفهوم غامض و عصي التحديد فكذلك الأمر بالنسبة لفروعه فالنص الشعري لا يرتكز على مجال الوزن و حسب بل يبحث في عناصر أخرى كالتي تتصل بصفات الحروف و مخارجها و أشكال الصيغ و أنواع الجمل والتراكيب بمعنى أننا نلتمس هذا من خلال البنية البلاغية و الدلالية و السمعية المتمحورة داخل النص و هذا ما تطرق إليه عبد الرحمان الوجى، في قوله: "هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن كلمة واحدة بما تحمل في تأليفها من صدى و وقع حسن وبما لها، من رهافة ودقة التأليف و انسجام الحروف و بعد عن التنافر، و تقابل المخارج.." [2].

و هناك شبه اتفاق حول مفهومه و هذا ما نجده عند بعض الباحثين معبرين عنه "النغم الذي يجمع بين الألفاظ و الصور، و بين وقع الكلام و الحالة النفسية للشاعر، إنه مزاوجة تام بين المعنى و الشكل و بين الشاعر و المتلقي"[3]، كما أنه "إيقاع غير مرتبط بالوزن يتأسس على توظيف المادة الصوتية بصور تتنوع من نص إلى آخر و من منعرج إلى آخر داخل النص ذاته"[4].

---

[1] عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ب)، (د. ط)، 1978، ص 162.

[2] عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص 84.

[3] جيدة عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 354.

[4] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص 30.

و نفهم من هذا أن الإيقاع الداخلي يتمثل في الانسجام والتوافق و ترابط العناصر الداخلية للنص و بما له من تأثير و رهافة و دقة في الأسلوب، إذن فهو يتناول الأفكار والمشاعر و خلجات النفس.

**ب) الإيقاع الخارجي:**

الإيقاع الخارجي إذا ما قارناه بالإيقاع الداخلي فإن تواجده في النص قليل بالنسبة للآخر (الإيقاع الداخلي)، إذ أن النص غني بالأنغام الصوتية اللغوية و نقصد به الشكل الخارجي للقصيدة الذي يحكمه علما العروض و القافية، إذن فالوزن و القافية هي إحدى وجوه الإيقاع الخارجي بالإضافة إلى فروع هذه العناصر من الدوائر العروضية والزحافات و العلل، لذلك "فالإيقاع الخارجي يحققه الوزن و القافية أو الوزن دون القافية على اعتبار أن الوزن ليس شيء زائدا يمكن الاستغناء عنه... بل هو حاجة عضوية تثور في البشر جميعا"[1]، كما أنه يتكون من تقطيع البيت تقطيعا إيقاعيا و كذاك استخراج البحر العروضي والقافية والروي.

و في النهاية و بعد تناولنا للإيقاع أدركنا بأنه يمثل العصب الذي لا يكتمل النص الشعرى إلا به و مهما تعمقنا في هذه القضية وجدنا العلاقة بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي هي علاقة جدل فالإيقاع تجسيد للداخل و الظاهر كشف للباطن.

بعد هذه الرحلة المتأنية في تاريخية الإيقاع، سعينا إلى تحديد مجراه من حيث كان ولا يزال، و لقد كان عهد النقاد والدارسين بالإيقاع كعهدهم بمختلف القضايا الإنسانية من اختلاف و تداخل لهذا استهلينا رحلتنا برصد بذور هذا المصطلح في الثقافة العربية والغربية وصولا إلى ما آل إليه من تغيرات في النقد العربي و الغربي الحديث باعتبار أن الإنسان دائما في حالة من التطور و تفكيره دائما يرقى إلى الأكثر، كما تطرقنا في الأخير إلى الأشكال الأولى للإيقاع، بالإضافة إلى أنواع الإيقاع.

---

[1] المرجع السابق: ص 30.

# الفصل الثاني

# مفهوم السيفيات

**تمهيـــد**

**أولا. حياة الشاعر أبي الطيب المتنبي (303 هـــ-354هـــ/915م - 965م)**

1. **اسمه و مولده**
2. **شخصيته**
3. **ثقافته**

**ثانيا.مفهوم السيفيات**

**ثالثا.علاقة المتنبي بسيف الدولة و مكانته في البلاط**

**رابعا.دوافع نظم السيفيات**

1. **توفر الترف في بلاط سيف الدولة**
2. **تذوق سيف الدولة للأدب**
3. **توفر قيم الفروسية و الشجاعة في سيف الدولة**
4. **نزعته العربية**

# تمهيد

أنَا الذِي نَظَرَ الأَعْمَى إلى أَدبِي و أسْمَعتْ كَلِمَاتِي منْ بِه صَمَمُ[1]

و قال أيضا:

ألخَيْلُ و اللّيْلُ و البيدَاءُ تَعْرفُنِي و السَيفُ والرُمحُ والقِرطَاسُ والقَلمُ[2]

أبيات كان لها صدى منذ القديم، إذ رددها العرب واستعانوا بها في التعبير عن أفكارهم، ومازال بريقها إلى زمننا هذا، في حنيننا و شوقنا إلى ماضينا العتيق نستحضرها فنحس بالراحة و المتعة النفسية و الأدبية، من شاعر أسال الكثير من حبر النقاد بين معجب لا مثيل له، و بين معارض لا قيمة في شعره، و رغم هذا فهو شاعر العربية وأقدرها بفنونها وقواعدها، تعاملنا في جزئنا هذا بكثير من الحيطة و الحذر، نظرا لقيمته في تاريخنا الأدبي، استهلناه بلمحة عامة عن حياته و نشأته، ثم تعرضنا إلى جانب من ميراثه وهي السيفيات باحثين في صميمها مانحينا لها مفهوما، و مفصلين في حيثياتها ونشأتها و الدوافع لكتابتها.

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، نسخة جديدة منقحة، دار الصادر، بيروت– لبنان ، ط1 ، 2000 ، ص 30.

[2] المصدر نفسه: ص 30.

# أولا: حياة الشاعر أبي الطيب المتنبي (303 هـ-354هـ/915م - 965م)

## 1. اسمه و مولده:

هو أحمد بن الحسين ابن الحسن ابن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي، ولد بالكوفة سنة ثلاث و ثلاثمائة في محلة تسمى كندة، فنسب إليها و ليس هو مـــن كندة التي هي قبيلة، بل هو جعف القبيلة -بضم الجيم و سكون العين- و هي جعفة بن سعد العشيرة بن مذحج -واسمه مالك- بن أدد بن زيد بن يشجب ابن عريب بن زيد بن كهلان، نشأ بالكوفة غير أن الغموض يكتنف قبيلة المتنبي و قد قال "أنا رجل أخبط القبائل و أطوى البوادي وحدي، ومتى انتسبت لم آمن أن يأخذني بعض العرب بطائلة بينه و بين القبائل التي انتسبت إليها، و ما دمت غيـــر منتسب إلى أحد فأنا أسلم من جميعهم و يخافون لساني"[1]، و قد أكد ذلك ببيت شعرى مطلعه:

لا بقَومِي شَرَفْتُ بلْ شَرفُوا بِي بنَفْسِي فَخَرتْ لا بِجُدُودي[2]

أما والده فقد كان سقاء بالكوفة وإلى هذا هجاه بعض الشعراء:

أي فَضْلٌ لشَاعِرٍ يَطْلُبُ الفَضْلَ مِنَ النَاسِ بُكْرَةٍ و عَشِيَا

عَاش حِيْنًا يَبِيْعُ فِي الكُوفَة المَاءَ و حِينًا يَبيعُ مَاءَ المُحيَا[3]

أما والدته فلم يذكر الرواة عنها شيء، و يرجح أنها توفيت قبل سفرته إلى الشام.

## 2. شخصيته:

والمطلع على ديوانه يقف على مكونات شخصيته و مستوياتها فهو الذي عرف بالشموخ و التعالي و الإقدام "و هذه الشخصية ظاهرة في شعر المتنبي كله في حكمته وتشاؤمه و نعني بها شخصية الطامع المغامر المعتد بنفسه فهو يتغزل كما يفخر ويصف

---

[1] عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1986، ص03.

[2] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 16.

[3] المصدر نفسه: ص 22.

أو يشكو أو يتهكم"[1]، فشخصيته الفريدة، كان من أهم سماتها القلق فقد نشأ و هو يحمل أزمات عصره وأحداثه، و ظل هذا القلق معه حتى كبره ولازمه حتى صار جـــزء لا يتجزأ مـــن طبيعته، وشخصية هذا الشاعر لا تكون واضحة مثلما هي شخصيته الشعرية.

**3. ثقافته:**

إن المستقرئ لديوان المتنبي يجده يشع بثقافة هذا الرجل، فقصائده تنبع منها شتى المعارف و العلوم منها: اللغوية و الأدبية و التاريخية والدينية والجغرافية، فقد اشتغل بالعلم و شغف بالقراءة.

فهو القائل:

أعزُ مكانٍ في الدنى سرج سابحٍ وخَيرُ جليس الزمانِ كتابُ[2]

فمن الناحية اللغوية اشتهر المتنبي بشمولية معرفته باللغة العربية وقواعدها و العارف بكلام العرب من نظم ونثر، "حتى قيل إن الشيخ أبا علي الفارسي صاحب الإيضاح والتكملة قال له يوما: كم لنا من الجموح على وزن "فعْلِى" فقال المتنبي في الحال: حِجُلي وظِرْبي، قال الشيخ أبو علي: فطالعت كتب اللغة ثلاث ليال على أجد لهذين الجمعين ثالثا فلم أجد"[3].

أما من الناحية الأدبية فهي لا تقل أهمية عن الناحية الأولى لارتباطها بالعمل الشعري، و قد عرف على المتنبي أنه يدلل شعره أما بآية قرآنية أو حديث نبوي شريف أو مثل سائر وهذا ما يتطلب منا الوعي والدقة في المطلوب "وكثيرا ما يواجهه الإرهاق والدوار قبل أن يهتدي إلى معرفة فكرة البيت و المعنى الذي قصد إليه الشاعر، و قد لا يهتدى إلى مراد الشاعر أبدا ما لم يستعن بالمصادر القديمة التي توفرت على دراسة شعر

---

(1) عباس محمود العقاد: مجلة الهلال، مجلد العاشر، جمادى الأول، 1354هـــ-1935م، ص 05.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 309.

(3) أحمد عبد الرحمان حسين العرفج: شعر الشكوى عند المتنبي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص أدب، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، (د. ت)، ص 34.

المتنبي و متابعته، الأمر الذي اصطلح عليه دارسو المتنبي باسم "المشكل في شعر المتنبي"[1].

الناحية الدينية لقد عاش المتنبي ونشأ في عصر عرف بالتوتر و الفوضى كما عرف بتنوع الاتجاهات المذهبية و تعدد الديانات لذلك واكب الثقافة الدينية بكل أشكالها ومناحيها، فبمعرفته بالإسلام وظف قصة سينا يوسف و أبيه يعقوب عليهما السلام، في بيت مطلعه:

كأنَّ كلُ سؤال في مسَامِعه قَميصَ يُوسُفَ في أجْفان يعقوب[2]

أما الناحية التاريخية فقد حفل ديوانه بأرقى الصور التاريخية حيث صور الحروب التي شهدها و عاصرها و من القصائد التي ذكر فيها التاريخ القديم قوله:

أجارَ على الأيام حتى ظننتهُ يطالبهُ بالرّد عاد و جَرهُمُ[3]

وقد ذكر هنا قوم عاد و ما حل بهم من هلاك.

و أخيرا الناحية الجغرافية لقد عاش هذا الرجل حياة مليئة بالترحال و التنقل هذا ما جعله يعرف مختلف الأوطان و الأمصار و قد انعكست هذه الرحالات في شعره بمعرفة الصحراء و أدغال البادية حتى صرح بنفسه بمدى معفرته بالأرض حتى قال:

كَأَنِي دَحَوْتُ الأرضَ من خِبْرَتِي بِهَا كَأَنَى بنى الإسْكَندرِ السدّ مِنْ عَزْمِي[4]

و شعره غني بذكر الأماكن و الأودية و المياه و الجبال...الخ.

و بحديثنا عن ثقافة هذا الشاعر و مناحيها يحيلنا إلى ذكر ثقافته الحربية فهو الشاعر الذي صاحب سيف الدولة الحمداني في مختلف خرجاتـــه الحربية فكان كشاهد عيان عنها، الأمر الذي أكسبه ثقافة و معرفة بهذا المنحى و قد أكد المتنبي نفسه هذا في قوله:

---

[1] مجلة المورد، العدد الثالث، المجلد 05، دار الحرية، بغداد، 1977، ص 29.

[2] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 290.

[3] المصدر نفسه: ص 195.

[4] المصدر نفسه: ص 55.

أَلخَيلُ و اللَّيلُ و البَيدَاءُ تَعْرِفُنِي و السَّيفُ و الرُمْحُ و القِرْطَاسُ و القَلَمُ[1]

أما مقتله فكان في 28 رمضان 351 هـــ/ 27 جانفي 965 م.

## ثانيا: مفهوم السيفيات:

المتنبي شاعر العربية وفحلها جوهرة من جواهر الأدب العربي هذه الظاهرة الفريدة وهذا الإرث الفني الخصب الوافر، شاعر المجالس طاف على العديد منها إلا أن مجلس سيف الدولة الحمداني هو من أحسن المجالس في شعرية المتنبي و تكوينه الفني و نضجه الأدبي تميز شعره في هذه الفترة بالكثرة و الجودة و التنوع قصد أرقى القصائد في مدح أميره حتى لقبت هذه القصائد بالسيفيات.

فما المقصود هنا بالسيفيات؟

هي مجموعة من القصائد التي قالها المتنبي في سيف الدولة الحمداني "في تسع سنوات من سنة 337هـــ إلى سنة 346 هـــ و هي 28 قصيدة و 12 قطعة فيها 1512 بيتا منها أربع عشرة قصيدة في حروب سيف الدولة مع الروم، و أربع في وقائع مع القبائل العربية و خمس عشرة في المدح دون وصف الوقائع و خمس في الرثاء، و من القطع اثنان في حوادث الروم، و الأخريات في مقاصد شتى"[2].

و قد دارت حول هذه القصائد مجموعة من الآراء والاتجاهات و هناك من اتجه منحنى معتبرا إياها ديوان خاصا و هذا ما ذهب إليه عيسى إبراهيم السعدي، حيث قال: "ولا أكون مغاليا إن قلت إن أشعار المتنبي في سيف الدولة، تعتبر ديوانا خاصا، مستقلا بنفسه و يعتبر من أجمل الشعر العربي، و أحقه بالخلود و البقاء لما حداه من أصالة و إبداع"[3]. في حين اتجه الطرف الآخر إلى تفنيد ما ذهب إليه الطرف الأول الذي رأى بأنها تعتبر جزءً لا يتجزأ من ديوانه.

---

[1] المصدر السابق: ص 213.

[2] منير سلطان: البديع في شعر المتنبي، منشأة المعارف إسكندرية، (د.ب)،(د. ط)، 1996، ص 29.

[3] عيسى إبراهيم السعدي: دراسة في شعر أبو الطيب المتنبي، دار المعتز، عمان– الأردن، ط1، 2013، ص 103.

## ثالثا:علاقة المتنبي بسيف الدولة و مكانته في البلاط

عرفت حياة هذا الشاعر بحالة من الفوضى و عدم الاستقرار هذا ما جعله يتنقل من بلد لآخر، اتخذ من الرحلة رفيقا دائم، جاب الصحارى طلبا للرزق و إشباعا لطمأنينة النفس، مر على العديد من المجالس مادحا الملوك طمعا في مال، و من بينهم "علي بن منصور الحاجب"، حيث مدحه بقصيدة تعرف بالدينارية و سبب تسميتها هو أنه أعطاه "إلا دينارا واحدا فسميت بالدينارية"[1]، و مطلعها:

بأبي الشموسُ الجانِحاتُ غَوارِبَا ألللابِساتُ من الحرير جَلابَبَا[2]

فهو هو يتغنى بشجاعة الممدوح و مروءته.

و بعده "محمد ابن الرزيق الطرسوسي" فقد مدحه هو الآخر بقصيدة سينية و تقاضا فيها عشرة دراهم: "وصله عليه بعشرة دراهم فقيل له: أن شعره حسن فقال: ما أدى أحسن هو أم قبيح، و لكن أزيده لقولك هذا عشرة دراهم"[3].

و هذه القصيدة مطلعها:

هذِي برَزْت لنا فهجْتِ رَسيسًا ثم اثنيت ومَا شفيت نسيسًا[4]

كما نجد في شعره إذا مدح الممدوح استذكر المجد و الآمال و قد استعمل هذا في مدح "علي ابن إبراهيم التنوخي" حيث أدرك أن التغني بشجاعة الممدوح وصفاته الأدبية ترضيه لذلك حرص كل الحرص على ذكرها في قصائده.

أحَادٍ أمْ سُداسٍ في أجَادٍ لليلَتِنَا المَنُوطَة بِالتَنَادِ[5]

---

(1) أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: محمد محي الدين عبد المجيد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1956، ص 132.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 73.

(3) عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ص 31.

(4) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 39.

(5) المصدر نفسه ، ص 57.

بالإضافة إلى "محمد بن عبدالله العلوي" الذي مدحه في قصيدته التي مطلعها:

أهلاً بدار سَباك أغيدُها أبعد ما بان عَنْدكَ خردهَا[1]

وهكذا ظل باحثا عن أرضه و فارسه غير مستقر عند أمير ولا في مدينة حتى حط رحاله في أنطاكية، حيث "أبو العشائر"، عم سيف الدولة الذي أوصله إلى رحابه حيث عرف معنى الراحة و الاستقرار الذي كان يبحث عنه طول حياته فبقي بجانبه أطول مدة ممكنة و التي تقدر بتسع سنين تقريبا، و لم يكن هذا الأمير كغيره من الأمراء فقد كان على سعة من الثقافة و العلم "لم يكن سيف الدولة الحمداني أمير فحسب بل كان شاعرا وأديبا أحب الشعراء و أغدق عليهم الكثير من الهبات و العطايا"[2].

و ليس غريبا على أمير يحمل كل هذه الصفات و المزايا أن يكون محل استقطاب ومبتغى كل شاعر، لذلك فقد ضم بلاطه أبرع الشعراء العربية من بينهم حلـــب الصنوبري، ابن جنى، أبو الفرج العجلي...الخ.

و ليس غريبا على شاعر و أمير و فارس أن يصحب الأدباء و الشعراء و الخطباء ليسجلوا له هذا التاريخ الخصب الحافل بالانتصارات التي كان يحققها.

و مما لاشك فيه أن هذه الشخصية الفريدة هي السبيل لضم كل هذه النخبة من أحسن رجال الفكر و الأدب و هي التي جعلت الأدباء يتسابقون عليه فكانت حلقاته متنوعة تحمل في طياتها المودة أحيانا و أحيانا أخرى المشاحنات الأمر الذي جعلها من أحسن الحلقات.

و كان اتصاله بهذا الأمير عن طريق عمه "أبي العشائر ابن حمدان" الذي كان واليا على أنطاكية "وكان أبو الطيب حين دخل أنطاكية قاصد أبي العشائر في سنة 336هـــ،

---

[1] المصدر السابق: ص 07.

[2] جمال حامد: أبو الطيب المتنبي، دار الغراب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2008، ص 41.

علما بأمر سيف الدولة، ... و كان أبو الطيب نفسه، يرمي بكل نفسه إلى هذا الغرض الذي يسدد إليه سيف"[1].

فلما كان هذا البلاط على قدر من الشهرة و المكانة المرموقة لاحتوائه على شعراء مميزين و قد أسلفنا ذكرهم، مما ولّد نوع من الخوف في نفسيته و مدى قدرته على منافستهم إلا أن شخصيته الفريدة ومقدرته الذاتية و براعته جعلته يتجاوز الأمر "أن وثوق المتنبي من نفسه و طمعه بالمجد والشهرة و نزعته العربية الصميمة هي التي جعلته يقتحم هذا الميدان ولا يعد نفسه غريب"[2].

هذه المقدرة والثقة جعلته محل حضوة عند الملوك "فقد اختاره سيف الدولة ليكون شاعره فأبى ذلك فأعاد سيف الدولة الطلب"[3].

وقمة شجاعته تكمن في أنه اشترط على سيف الدولة "ألا ينشده إلا قاعدا، و على الوحدة فاستهجلوه و أجابوه إليه فلما سمع سيف الدولة شعره حكم له بالفضل وعد ما طلبه استحقاقا"[4].

و لعل الشيء الذي كان يبحث عليه طول حياته فقد وجده بقربه "فلا شك في أن أيام التي قضاها المتنبي في صحبة سيف الدولة كانت أسعد أيام حياته فقد كان في رغد من العيش وسعة من الرزق و نعم لم يحظى بمثلها من قبل و لم يرى بعدها فاقة لأن سيف الدولة أجزل بالعطاء"[5].

---

[1] أبو فهم محمود محمد شاكر: المتنبي، مطبعة المدني، مصر–القاهرة، (د.ط) ،1978، ص 304.

[2] سامي الكيالي: سيف الدولة و عصر الحمدانيين، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1959، ص 37.

[3] أبي سعد محمد بن أحمد العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، دار المعارف، مصر–القاهرة، (د.ط)، 1961، ص14.

[4] أبو القاسم عبد الله ابن عبد الرحمان الأصفهاني: الواضح في مشكلات شعر المتنبي، الشركة التونسية، (د.ب)،(د.ط)، (د.ت)، ص 10.

[5] أحمد سعيد البغدادي: أمثال المتنبي و حياته بين الألم و الأمل، مطبعة الحجازي، القاهرة، ط1، 1932، ص 24.

فقد وجد في مجلسه هذا الأمان والاستقرار وأكسبه المكانة السامية والاحترام والعناية و الطموح الذي سعى إليه فقد "حظي أبو الطيب عند سيف الدولة بمكانة سامقة لم يبلغها شاعر عند ممدوح من قبل و لم يجتمع قط بباب أحد الملوك –بعد الخلفاء– ما اجتمع بباب سيف الدولة من شيوخ الشعر و نجوم الدهر"[1].

و هكذا أصبح المتنبي "شاعر البلاط الحمداني الأول وقد انقطع لسيف الدولة فلم يمدح أثناء إقامته لديه أحد سواه"[2].

حيث امتدت أواصل الصداقة والحب الأمر الذي جعله يختص بمدحه هو فقط، وذلك بجملة من القصائد التي كان يتغني بها عن شجاعته وكرمه ونسبه، فوصل إلى ما كان يصبو إليه وهو الاحترام و التقدير والشهرة و المكانة.

## رابعا: دوافع نظم السيفيات:

نشأ المتنبي نشأة عصبية فالفقر لازمه منذ صباه فعاش معدما فاقدا لكل ملذات الحياة الأمر الذي ولد في نفسه الحاجة إلى التخلص من هذا الفقر، باحثا عن حياة هنيئة، عاش متقلبا بين هذا وذاك حتى جعلته الأقدار في رحاب أمير (سيف الدولة الحمداني) أنساه معاناة صغره، مهيأ له كل متطلبات العيش عانق في حضرته أحلامه ومحققا لطموحه فلازمه مدة طويلة، قائلا فيه ثلث ديوانه، إلا أن هذا الهناء بعد هذه المصاعب لم يشفع له في أقلام النقاد فخاضوا في دوافع كتابته هذا الكم الهائل من القصائد، فما حقيقة هذا التوجه؟ وما الدافع وراء كتابته هذه القصائد؟

ولكن قبل الخوض في هذه المعضلة سنتحدث أولا بشكل عام عن دوافع أخرى نحصرها فيما يأتي:

---

[1] جلال الخياط: المثال المتحول في شعر المتنبي و حياته، دار الرائد العربي، بيروت–لبنان، ط2، 1987، ص 19.

[2] عليان محمد: المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني، دار المعرفة، الإسكندرية، (د.ط)، 1990، ص 91.

**1.توفر الترف في بلاط سيف الدولة:**

كما أسلفنا الذكر أن حياة المتنبي لم تكن مثالية بقدر ما كانت صعبة، فقد عاش وهمه الأكبر هم العيش لذلك كان المال هو قوام حياته، ناضل حوله، وقد اعترف نفسه بأهمية المال و هو القائل:

فَلا مَجْدَ في الدنْيَا منْ قلّ مالُهُ ولا مالَ في الدنيا لمَنْ قلّ مَجْدُهُ[1]

ولعل هذه النفس المحتاجة هي التي جعلته يرقي إلى أعلى المراتب و البحث عن المجد الضائع، بعد أن ملَّ حياة الترحال و التنقل باحثا عن لقمة العيش وضاق ذرعا من هذا التجوال إذ قال:

ضَاقَ صَدْرِي وطَالَ في طَلَبِ الرز ق قِيَامِي قفل عنهُ قُعُودِي

أبداً أقطُـــعُ البـــلادَ ونجْمِـــي في نُحُوسِ وهِمتِي في سعودِ[2]

وكأن القدر قد استجاب له وابتسمت له أبواب الدنيا من خلال اتصاله بأمير حلب وهذا ما أكده الكاتب سامي الكيالي "حين فرض سيف الدولة إمارته على حلب في العقد الثالث من عمره، حيث تفتح أمال الشباب وأحلامهم، و كان قد مر بألوان مريرة من بؤس الحياة و شطف العيش، ذاق القهر و الهوان، فناضل وكافح إلى أن وصل إلى أعلى المراتب"[3].

وأضاف كذلك فكرة الهناء في قوله: "إن المتنبي لقي خلال السنوات التي قضاها في حلب المجد و الغنى وهناء العيش ولقي إلى جانب هذا الكيد و الدس، وعرف خصائص النفس البشرية على ألوانها المتباينة"[4]، والروايات كثيرة تروى أن سيف الدولة لم يبخل عنه بالهبات و الهدايا "قال بن الدهان في المآخذ الكندية من المعاني الطائية أن

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 293.

[2] المصدر نفسه: ص 16.

[3] سامي الكيالي: سيف الدولة و عصر الحمدانيين، ص 137.

[4] المرجع نفسه: ص 140.

أبي فراس قال لسيف الدولة أن هذا المتشدق كثير الإدلال عليك و أنت تعطيه كل سنة ثلاث آلاف دينار عن ثلاث قصائد، ويمكن أن تفرق مائتي دينار على عشرين شاعر يأتون بما هو خير من شعره..." [1].

وهذه إشارة واضحة على كرم هذا الأمير على شاعره، و أن المال كان غزيرا على المتنبي، و هذا الكرم كان متنوع مثل الخيول والسيوف...الخ.

حيث قال في إحدى قصائده عندما أهدى إليه سيف الدولة ثياب ديباج ورمحا وفرسا فقال:

ثِيابُ كَرِيمُ مَا يَصونُ حِسانُهَا إذا نشِرتْ كَانَ الهبات صِوَانُهَا
تُرينَا ضَاعَ الرُوم فِيهَا مُلُوكُهَا و تَجلُو عَلينَا نَفسُهَا و قِيَانُهَا
و لَمْ يَكفهَا تَصويرهَا الخَيل وَحدهَا فصورتِ الأشياء إلَّا زَمَانَهَا[2]

**2. تذوق سيف الدولة للأدب:**

يمكن القول أن من دوافع كتابته لهذه القصائد هو تقارب الأمير و الشاعر في الأفكار، ألا و هو حب الشعر و الأدب، فهذا الأمير منذ ولادته تعلم أصول الأدب و عوالم الفروسية فنشأ على محبة الأدب، فهو شريف كريم يحترم هذا و يقدر ذاك مما جعله ذا صيت لدى الشعراء ،فأصبحت بذلك مدينته (حلب) ، قبلة للشعراء و مبتغاهم، ذلك أن الأمير أدرك قيمة هذه الفئة المبدعة و حاجته إليها، فهي الوسيلة التي اتخذها لتخليد ذكراه و تاريخه و التحدث عن انتصاراته: "كان يختلف عن غيره من أمراء الإسلام بل يمتاز عنهم بمفاخر كثيرة بفروسيته و بتذوقه الرفيع للأدب"[3].

فكان فريد من نوعه يختلف عن بقية الأمراء وذلك بامتلاكه لملكة التذوق الأدبي.

---

[1] مصطفى السقا، محمد شتا، عبده زيادة عبده: الصبح المنبي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 2009، ص 87.

[2] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 211.

[3] سامي الكيالي: سيف الدولة و عصر الحمدانيين، ص27.

**3. توفر قيم الفروسية و الشجاعة في سيف الدولة:**

لقد كانت أول صفة شدت المتنبي لسيف الدولة هي الشجاعة وقيمة الفروسية، لذلك كانت أولى الصفات التي امتدحه بها "حيث نقل لنا صورة لما تحلى به سيف الدولة من صفات الفروسية و الشجاعة و الإقدام و منازلة الأعداء، فاستحق كل ثناء ومدح"[1].

لهذا دارت مدائحه حول البطولة و الشجاعة و كانت قصائده ترجمان للصفات التي يتحلى بها ممدوحه،"و المتنبي حينما اتصل بسيف الدولة وحط رحاله عنده وجد فيه ضالته المنشودة ووجد فيه مثله الذي سعي إليه ورأى فيه طموحه، كما وجد فيه حريته وانعتاقه و التقى عنده مع ذاته لأول مرة"[2].

و يمكن القول أن هذا الفذ وجد ضالته أخيرا، فرأى فيه كل ملامح العظمة والطموح و الشجاعة خصه بأرقى الصفات و أعذبها:

وما قِسْتُ كلَ مُلوكِ البِلاَد فدع ذِكْرَ بعض بَمَنْ في حلبِ

ولَوْ كُنتَ سمتهم باسمه لكان الحَدِيدُ وكَانُوا الخَشَبِ

أفي الرأي يُشبه أم في السَخَا ءِ أم في الشَجَاعَةِ أم في الأدَبِ[3]

قد أعلاه هنا شأنًا وميزه عن باقي الملوك و شبهه بالحديد و ألصق صفة الخشب بالبقية من الملوك.

**4.نزعته العربية:**

ونقصد به ذلك الإحساس الذي كان مع المتنبي طول حياته "فالمتنبي قد نشأ في جو يفتقد جوهر الذات العربية التي يحرص عليها فارس مثله يحمل نفس ثائرة تتطلع إلى التعالي و تصبو إلى تحقيق ما يتطلع إليه"[4].

---

[1] عليان محمد: المديح في بلاط سيف الدولة، ص 179.

[2] أيمن عشماوي: قصيدة المديح و تطورها الفني، دار المعرفة الجامعية، (د.ب)، (د.ط)، 1999، ص 94.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 281.

[4] أيمن عشماوي: قصيدة المديح و تطورها الفني، ص 73.

فقد عاش و هو يحمل الإحساس بالظلم و الاحتقار الذي كان يسود ببيئته من طرف العجم وقد كان "يدعو الناس إلى أن ينفضوا عن غبار الذل و الخنوع و الاستكانة"[1]، لذلك دعا الناس إلى الوقوف ضد هذا الظلم و العيش الكريم فقد نادى بهذا مرارا و تكرارا وهو القائل:

عِشْ عزيزًا أو مُتْ و أنتَ كريمُ بين طعّنِ القِنَا و خَفْقِ البنودِ[2]

فكان قبل اتصاله بأمير حلب ثائر غير راض عن ما آلت إليه البلاد العربية لهذا ركز على أن يكون "شعره غناء بهذه الذات المفتقدة نظرًا لأهميتها وحثا على استنهاضها"[3]، وتجسيدا لهذه الروح العربية الأصيلة الحاملة لكل معاني البطولة والمروءة، جائبا المجالس و الأمراء لتحقيق هذه الآمال فكان لقاءه بسيف الدولة هو لقاء "الشاعر الفذ العربي الفاتح الغازي المجاهد الفذ، على شوق و حنين، و حن الدم إلـــى الدم، و علقت النفس بالنفس و تعانقت القلوب في ساعة من غفلات الدهر أخرجت كلا الرجلين عن طوره"[4].

فاستعان كل واحد منهما بالآخر لتحقيق هذا الغرض ورد البلاد العربية إلى الوجهة والسيطرة و تنوير هذا الشعب بعد استكانة طويلة فهذا الأمير فارس و مغوار يرفع الضيم عن شعبه و هذه هي النقطة المركزية في شخصية المتنبي الذي أراد أن يحقها و يجسدها على أرض الواقع و هذا ما وقع فعلا بلقاء هذين الفذين الأول بانتصاراته وهزمه للأعداء و الآخر بأحسن القصائد التي تخلد هذا الاحتفاء و النصر.

---

(1) سليمان بن صالح الخراشي: نظرات شرعية في ديوان المتنبي، دار العلوم و السنة، الرياض، ط1، 2001، ص 33.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 16.

(3) أيمن عشماوي: قصيدة المديح و تطورها الفني، ص 73.

(4) أبو فهم محمود محمد شاكر: المتنبي، ص 311.

...إن حديثنا عن الآثار الفنية لشاعر بحجم المتنبي له باع طويل في الشعر وفنونه سيكون قليلا مهما تعمقنا في ميراثه، و الشعر العربي ذات حقول متعددة و متلونة تتداخل فيه فنون شتى ليصب في قوالب منها "المدح، الغزل، الرثاء، الوصف..."

و شاعرنا نظم شعره في الموضوعات التي سبقوه فهو من حيث الأغراض الشعرية "نظم فيها القصـــائد هـــي القصائد السبعة المأثورة عن الجاهليين والأمـــويين آخـــذا عنهم، وأفرط في واحد منها (هو المدح)الذي بلغ تسع أعشار قريضه، و فرط في آخر (هو الوصف) مع جلال شأنه، و شدة الحاجة إليه ولاسيما في العصر العباسي الذي عاش فيه المتنبي، و أعتدل في باقي الأغراض"[1].

أما بخصوص دوافع كتابته للسيفيات فقد أسلفنا ذكر الأسباب بشكل عام، أما بشكل خاص فسنعرض مجموعة من القصائد نتبع فيها مجراها التاريخي و مناسبة نظمها في شتى أغراض الشعر "المدح، الوصف، الرثاء" و لهذا سيكون حديثنا عن هذه الأغراض من منظور المتنبي لخصوصية بحثنا.

و نستهل هذا العرض بحديثنا عن "غرض المدح" الذي أفرط فيه المتنبي و أكثر في بابه "للوصول إلى هدفه و لكنه لم يعمد إلى المداورة فكانت شخصيته القوية المهيمنة، وأسلوبه في المدح هو الأسلوب الرسمي القديم، لا ينصرف عنه إلا إذا استند هياجه النفسي أو تغلبت عليه فكرة عامة أو حكمة"[2].

و لسيف الدولة الحمداني أمير حلب نصيب وافر من المدح، و إذا كان المتنبي قد أكثر من مدحه و أجاد فيه فيرجع إلى القدرات و الإمكانيات التي كان على قدرها الأمير و لعل حياته التي اشتملت على وجوه متعددة سبب في ذلك، و قد دارت مدائحه حول وصف المعارك البارزة لشجاعته و بسالته و تمجيد للعروبة و الإشادة بكرم الأمير

---

[1] عباس حسن: المتنبـــي و شوقي، دراسة و نقد ومـــوازنة، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي، القاهرة، ط1، 1951، ص ص283، 284.

[2] حنا الفاخورى: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط1، 1986، ص 785.

وجودته، و قد أكدت الروايات أن أولى الصفات التي امتدحها الشاعر في أمير حلب هي صفة الفروسية و كان ذلك في جمادى الأول في سنة سبع و ثلاثين و ثلاث مئة (948م) و هذه أول القصائد التي امتدحه عند نزوله أنطاكية و القصيدة من البحر الطويل و التي مطلعها:

وَفَاؤُكُمَا كَالرَبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمَةُ بِأَنْ تَسْعُدَا و الدَمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمَةُ

وَ مَا أَنَا إلّا عَاشِقُ كُلّ عَاشِقِ أعقُ خَلِيلِيَة الصَفيين لَائِمَهُ[1]

فهو في هذه الأبيات أراد أن يبهر و يسحر و يصدم السامعين و الوصول إلى قلب سيف الدولة و مفاجئة الحاضرين و الإتيان بشيء لم يعهدوه.

ضف إلى ذلك قصيدته عندما انتصر على الروم في معركة ثغر الحدث سنة ثلاث وأربعين و ثلاث مئة من الهجرة و تسمى بالقصيدة العصماء و التي مازالت أصدائها تتردد في كل الأجواء و الأذهان و القائل فيها:

عَلى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأتِي العَزَائِمُ و تَأْتِي عَلى قَدْرِ الكِرَامُ المَكَارِمُ

و تُعْظَمُ فِي عَيْنِ الصَغِيْرِ صِغَارُهَا و تَصْغَرُ فِي عَيْنِ العَظِيْمِ العَظَائِمُ

يُكَلفُ سَيفَ الدَولَة الجَيشُ هَمُهُ و تَعْلَمُ أي السَاقَيينِ الغَمَائِمُ[2]

فنلاحظ في هذه القصيدة بذكر معاني الفروسية التي صورها وأبدع في وصفها.

مستكملا سلسلة القصائد التي تخلد انتصارات هذا الفارس المغوار فها هو يسجل ويثنى و يتغنى بذكائه في الحرب و إيقاعه (بعمرو بن حابس و بني ضبة) و ذلك في سنة إحدى و عشرين و ثلث مئة (933م) و هي من البحر الكامل يقول:

ذِكْرُ الصِبَى و مَرَاتِعَ الآرام جَلَبتْ جمَامِي قبْلَ وَقتْ حَمَامِي

دِمْنُ تَكَاثَرتِ الهُمُوم على في عَرصَاتِهَا كَتَكَـــاثُرِ اللَوَامُ[3]

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 166.

[2] المصدر نفسه: ص ص 244، 245.

[3] المصدر نفسه: ص 272.

و قد نظم قصيدة أخرى يتحدث فيها عن الشرف و الشجاعة والكرم فيقول فيها:

و مَنْ شَرفِ الإِقْدَامِ أَنَكَ فِيهَا عَلَى القَتلِ مُومَوَقٍ كذلكَ شَاكِدٌ

و أن دمًا أَجْرَيْتُه بلك فَاخِرُ و أن فُؤادًا رَعَتْهُ لَكَ حَامِـــدٌ

و كُلُ يَرَى طُرقَ الشَجَاعَةِ و النَدَى و لَكنَ النَفْسَ للنَفْسَ قَائِدُ[1]

و نتطرق إلى غرض الوصف و قد أفرط فيه هذا أيضا وللمتنبي كلام آخر في هذا الفن فله "غرام خاص بالحرب وأدواتها، يؤمن بالقوة وينزع نزعة قرمطية، وقد رافق الجيوش إلى ساحات الحرب، أكثر مـــن وصـــف المـــعارك (حرشنة، الحـــدث الثغـــور، الدرب"[2].

لذلك فالوصف عنده في ذكره لمعارك الروم فلم يترك شاردة أو واردة إلاّ و تطرق إليها ففيها فيض دقيق لقادة الروم و هم يجزعون خوفا من جيوش المسلمين و تصوير تحضيرات المعركة منذ بدايتها حتى نهايتها فنجده يقف كشاهد عيان على ما حل بجيوش الروم راسما صور القتلى و الجرحى، و هم يسقطون أرضا و دمائهم تملأ السيوف والرماح و غيرها من أصوات و حركة أدوات الحرب، بالمقابل نجده يرسم صورة جيش سيف الدولة في أرقى صور وأحسنها و جعلهم في أســـمى مراتب الشجاعة والذكاء والقوة، فيبدأ رحلته هذه برسم صورة مذلة لملك الروم بالمقابل يعلي من شأن أميره في قصيدة كانت في شهر جمادى الأول سنة سبع و ثلاثين و ثلاث مئة (948م) عند عودته إلى أنطاكية و قد جلس في فازة[*] من الديباج عليها صورة ملك الروم و صورة وحش وحيوان يقول فيها:

و فِي صُورَةِ الرُومِي ذِي التَاجِ لأَبْلَحَ لَا تِيجَانَ إِلَّا غَمَائِمُهُ[3]

---

[1] المصدر السابق: ص 206.

[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العرب القديم، ص 785.

[*] فازة: مظلة بعمودين.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 168.

و في هذا البيت صورة كاملة العناصر، فيجعل المتنبي من ملك الروم يسجد ذليلا أمام سيف الدولة، و في هذه مقابلة واضحة بين تاج ملك الروم و بين قوة سيف الدولة.

و يكمل الصورة الأولى التي رسمها لملك الروم في قصيدة أخرى و هي تنتمي لبحر الوافر:

أَجَلُّ مِنْ وَلَـــدِ الفَقَاسِ مُنْكَتِفُ إِذْ فَاتَهُنَ و أَمْضَى مِنْهُ مُنْصَرِعُ

ومَا نَجَا مَنْ شِغَارِ البِيضِ مُنْفَلِتُ نَحَا وَ مِنْهُنَّ فِي أَحْشَائِهِ فَزَعُ

يُبَاشِرُ إلاَّ من دَهرًا و هُو مُخْتَبَلُ و يَشْرَبُ الخَمْرَ حَوْلًا و هُو مُمْتَقَعُ[1]

يصور لنا الشاعر خوف الملك، عبر مراحل، فالصورة الأولى تتمثل في هروب ملك الروم سريعًا، و اللون الأبيض دلالة على بياض السيوف، أما الصورة الثانية فتتمثل في جلوسه في شرب الخمر دهرًا كاملًا.

ثم ينتقل بنا إلى منحى آخر و هو تخصيص الملك الذي منى بالهزيمة و الخوف في أبيات هي كالآتي:

عَلى قَلبَ قَسْطَنْطِين مِنْهُ تَعَجَّبُ وَإِنَّ كَانَ فِي سِيَاقِيَة مِنهُ كَبولُ

لَعَلكَ يَومًا يَا دَمَسْـــــــتَقُ عَائِدٌ فكمْ هَارِبِ مِــمَا إِلَيْه يَـــــــؤُولُ

نَجَوتَ بِإِحدَى مُهجَتِيكَ جَرِيحَةُ و خَلَفْتَ إِحدَى مُهجَتِيكَ تَسِيلُ

أَتَسلمُ للخَطِيْئَةِ أَبْنِكَ هَارِبًا و يَسكُنَ في الدُنيَا إِلَيْك خَلِيلُ[2]

يصور لنا المتنبي في هذه الأبيات ثلاث حالات لملك الروم الأول ما حلّ بالدمستق من خوف و تأكيده على الهزيمة التي تعرض لها، فالبيت الأول هو صورة واضحة في تعجب الدمستق من شجاعة سيف الدولة، و الثانية يصور لنا حال ابن الدمستق هاربا تاركا وراءه ابنه و هو في حالة يرثى لها و الثالثة يبين لنا الهزيمة النكراء و الحالة المستعصية التي مرّ بها على أيدي جيوش سيف الدولة.

---

[1] المصدر السابق: ص 201.

[2] المصدر نفسه: ص 229.

و أخيرا، نراه، يصور لنا حالات جيوش الروم و هم في أشد خوفهم من جيوش المسلمين لذلك يثقلون إعداد العدة في أبيات من البحر الطويل يقول:

أُتُوكَ يَجُرُونَ الحَدِيدَ كَأَنَمَا سَرُوا بِجيَادِ مَا لَهُنَ قَوَائِمُ
إِذَا بَرَقُوا لَمْ تَعْرَفْ البِيَضَ مِنْهُم ثِيَابُهُمُ مِنْ مثلِهَا و العَمَائِمُ
خَمِيسُ بشَرقِ الأَرضِ و الغَربِ زَحْفَه وفي أَذْنِ الجَوزَاءِ منهُ زَمَازِمُ
تَجمعُ فِيهِ كُلُ لسن وأُمُه فَمَا يَفهَمُ الحداثَ إِلّا التَرَاجِمُ
فَلَهُ وقتُ ذُوبَ الغش نَارهُ فَلَمْ يَبقَ إِلّا صَارِمُ أو ضبَارِمُ
وَقَفْتَ ومَا فِي المَوتِ شَكُ لِوَاقِف كَأَنَكَ فِي جَفْنِ الرَدى و هُو نَائِمُ[1]

يقدم المتنبي هنا صورة مهينة لفرسان الروم المتوجهين إلى قتال جيوش سيف الدولة حاملين معهم من العتاد ما لا يظهر به قوائم خيولهم مشبه حركتهم و كأنهم يجرون الحديد.

و نستخلص مما سبق أن غرض الوصف عند المتنبي قد انحصر في وصف معارك الروم ضد جيوش المسلمين، كما تجده يضع جيش سيف الدولة في أعلى المراتب من الذكاء وأنهم دائما يحققون الانتصار بالمقابل صور لنا جيوش الروم و ملوكها في صورة فيها الكثير من الخوف و الهزائم التي تعرضوها على أيدي المسلمين.

أما غرض الرثاء و هو في العموم ذكر مناقب الميت و البكاء عليه لذا نجد "المتنبي يقف من الموت موقف الحكيم و من المائت و موقف التعظيم، من آله موقف المادح و من نفسه موقف الذكرى و الألم النفساني، و رثاؤه بعيد عن التفجع و الضعف العاطفي"[2].

و المتنبي و خلال إقامته في حلب لم يكتف بحدود الوصف الجزئي في مدائحه بل عمل على توسيع دائرة مدحه لتشمل إعجابه بكل أقارب سيف الدول إذ عمل على رثائهم

---

[1] المصدر السابق: ص 246.

[2] حنا فاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص 785.

بأجمل القصائد التي خلدها التاريخ و نخص بالذكر مرثيته في أم سيف الدولة يعزيه بها في سنة سبع و ثلاثين و ثلاث مئة (948م) و هي من البحر الوافر و القائل فيها:

نُعِدُ المَشْرِفِيةَ و العَوَالِي و يَقْتُلُنَا المُنُونُ بِلَا قِتَالِ
و نَرتَبِطُ السوَابِقَ مُقْرَبَاتُ و مَا يُنجِينَ من خَبَبِ اللّيَالِي
و مَنْ لَمْ يَعشَق الدُنّيَا قَديمًا و لَكنْ لَا سَبيْلَ إلى الوِصَالُ[1]

إلى أن يقول:

و لَوُ كَانَ النِسَاءُ كَمَنْ فَقَدْنَا لفُضِلَتْ النِسَاءُ عَلى الرِجَالُ
و مَا التَأنِيثُ لِاسمِ الشَمسِ عَيبُ و لَا التَذكيرُ فَخرٌ للهِلَالُ
و أَفْجَعُ مَنْ فَقدنَا مَنْ وجَدنَا قُبيلَ الفقد مفقود المنالُ [2]

كانت هذه المرثية من المراثي التي حفظها الدهر و رددها التاريخ و احتضنها كل أهل الأدب الذين أتو بعده.

وقال في مرثية أخرى يعزيه في أخته الصغرى و يسليه ببقاء الكبرى و أنشده إياها يوم الأربعاء النصف من شهر رمضان سنة أربع و أربعين و ثلاث مئة (955 م)، وهي من البحر الخفيف قال فيها:

إنْ يَكُنْ صَبرُ ذِي الرَزِيئة فَضلاً تكن الأَفضل الأعزّ الأَجَلاَ
أنتَ يَا فَوقَ أن تُعزِي عَنْ الأحَــ ـبــَاب فَوقَ الذِي يُعزيكَ عقلَا
و بِألفَاظِكَ أهتَــدِى فَإذا عَــزَ اكَ قَالَ الذِي لَهُ قلت قبلَا[3]

إلى أن يقول:

لَكَ أَلفٌ يَجُرُه و إذا مــَا كَرمَ الأَصْلُ كَانَ الإلْفِ أَصْلَا
وَوَفاءٌ نَبَتَّ فِيهِ و لَكِــنْ لَمْ يَــزَلْ للوَفَاءِ أَهْــلُكَ أَهْلَا

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 172.
[2] المصدر نفسه: ص 174.
[3] المصدر نفسه: ص 259.

إنَّ خَيْرَ الدُموعِ عَوْنًا لدَمعُ بَعَثَتْـــهُ رِعايَـــةُ فَاستَهَلَا[1]

وقد رثاه أيضا في أخته التي توفيت( بميافاريقين) و ورد خبرها إلى الكوفة و كتب إليه سنة اثنتين و خمسين و ثلاث مئة (963 م) و هي من البحر البسيط و التي مطلعها:

يَا أُخْتَ خَيرَ أخٍ يَا بِنتَ خَيْرَ أَبٍ كِنَايَةً بِهمَا عَنْ أَشْرَفِ النَّسَبِ

أُجِلُ قَدْرَكَ أنَّ تُسْمَى مُؤَبَنَةً وَمَنْ يَصفكَ فَقَدْ سَمَاكَ للعرَبِ

لَا يَمْلِكُ الطَرَبُ المحْزُونُ منطقة وَ دَمْعَهُ و هُمَا قَبْضَةٍ الطربِ[2]

إلى أن يقول:

و إِنْ تَكُنْ خُلِقَتْ أُنْثَى لقد خُلِقَتْ كَرِيمَةً غَيرَ أُنثَى العَقْلِ و الحَسَبِ

و إِنْ تَكُنْ تَغلِبُ الغَلبَاءُ عُنصرُهَا فَإِنَّ الخَمْرَ مَعْنَى لَيْسَ فِي العِنَبِ

فَلَيْتَ طَالِعَةَ الشَمسَيْنِ غَائِبَةٌ و لَيْتَ غَائِبَةَ الشّمسينِ لمْ تَغبِ[3]

وقد عزاه كذلك في ابنه و قد توفي هو الآخر(بميافارقين) في صفر سنه ثمان وثلاثين و ثلاث مئة (949 م) فقال:

كَأَنَكَ أبْصَرتَ الذِي بِي وَ خِفْتَهُ إذَا عشتَ فَاخْتَرتَ الحِمامَ على الثُكَلِ

تَرَكتَ خُدُودَ الغَانِيَاتِ و فَوقَهَا دُمُوعُ تُذِيبُ الحُسنَ فِي الأعيُنِ النُجَلِ[4]

إلى أن يقول:

عَزَاءَكَ سَيْفَ الدَوْلَةِ المُقْتَدِى بِهِ فَإِنَكَ نَصْلُ الشَدَائِدِ للنُصَلِ

مُقيمُ مَنْ الهيجَاءِ فِي كُلِ مَنْزِل كَأَنَكَ مِنْ كل الصَّوَارِمِ فِي أصْلِ[5]

وفي النهاية نخلص أن المتنبي كان مواكبا لكل مراحل أميره، و لعل القصائد التي عرضناها خير دليل على ذلك.

---

(1) المصدر السابق: ص 260.

(2) المصدر نفسه: ص 278.

(3) المصدر نفسه: ص 279.

(4) المصدر نفسه: ص 281.

(5) المصدر نفسه: ص 282.

# الفصل الثالث

# البنية الإيقاعية

# في سيفيات المتنبي

## أولا.المستوى التركيبي

1. نظام الجملة
2. الأساليب
3. التناص

## ثانيا. المستوى الصوتي

1. الأصوات المهموسة و الأصوات المجهورة
2. التقطيع العروضي لأبيات شعرية
3. القافيـــة

## ثالثا. المستوى الدلالـــي

1. حقل الألفاظ
2. الصـــورة الشعرية
3. المحسنات البديعية

## أولا: المستوى التركيبي

يعد هذا المستوى من أبرز المستويات، إذ به تتضح الملامح التي تميز أسلوب المبدع عن غيره من المبدعين و دراسة هذا الجانب تخولنا للغوص و البحث في مكامن السمات و الخصائص المميزة لشاعر ما.

و يهتم هذا المستوى "بالعوامل النحوية و قواعد تركيب الجملة من حيث هي اسمية أو فعلية، مثبتة و منفية، خبرية وإنشائية، كما يدرس العلاقات في الجملة نفسها، وعلاقاتها بما قبلها و ما بعدها"[1].

### 1. نظام الجملة:

لقد تعددت تعاريف الجملة و اختلفت من واحد إلى آخر فهناك من عرفها على أنها هي "الوحدة الكلامية الدنيا كما أينا الملفوظ المنسجم تركيبًا تتألف من ضربين من التركيب فعليا و اسميا... فالجملة عملية اسنادية ترتبط فيها العناصر بالمسند"[2].

و هذا التعدد و اختلاف راجع إلى تعـــدد معاييرها و ضـــوابطها التي تتحكـــم فيـــها، كالبساطة و التركيب (بسيطة و مركبة) و التركيب الداخلي للجملة (اسمية و فعلية) وفيها الجملة الخبرية (منفية، مؤكدة) إلى جانب الإنشائية التي تنقسم إلى طلبية وانفعالية.

**أ) الجملة الاسمية:**

هي التي صدرها اسم أو هي المكونة من المبتدأ و الخبر، الأول (المبتدأ) يبدأ به الكلام و الآخر (الخبر) يبني عليه بكلام آخر معناه و يسمى الخبر، و هما عنصران أساسيان و يعرفان بالمسند و المسند إليه و من ذلك ما أورده الجرجاني "أن مصطلحي

---

(1) ينظر: إبراهيم صبح مأمون جرار، مدخل إلى دراسة اللغة العربية، دار حامد، عمان–الأردن، ط2، 2005، ص16.

(2) عاشور المنصف: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة و دمنة، دراسة إحصائية وصفية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 12.

(المبتدأ و الخبر) لا يرجعان إلى مجيء الأول أولاً و الثاني ثانيًا، و إنما يردان إلى كون الأول يثبت له المعنى، و الثاني يتبين به المعنى"[1].

و الجملة الاسمية بصفة عامة هي "التي يدل فيها المسند على الدوام و الثبوت، أو التي يتصف فيها المسند إليه اتصافا ثابتا غير متجدد، أو بعبرة أوضح هي التي يكون فيها الاسم مسندا"[2].

و قد تعددت أنماط الجمل الاسمية في سيفيات المتنبي، فجاءت أحيانا منسوخة بنواسخ مثل: أنّ، لكن، ليست، كان، ...الخ، و أحيانًا أخرى غير منسوخة، و قد غلب الناسخ كَأَنَّ على استعمالات المتنبي في قصائده و سنعرض مجموعة من الجمل الاسمية التي وظفها، و مثال ذلك في قوله:

حَبِيْبُ كَأَنَّ الحُسنَ كَانَ يُحِبّهُ فآثَرَهُ أوْ جارَ في الحُسنِ قَاسِمُهُ[3]

كَأَنَّ (ناسخ)، الحُسنَ (اسمها)، كانَ يحبهُ (خبرها).

و قوله أيضا:

و كُنتُ إذَا يَمَّمْتُ أرضًا بعيدةً سَرَيْتُ فكنْتُ السرَّ و اللَّيلُ كَاتِمُهُ[4]

الناسخ هو الفعل الناقص (كَانَ) و اسمها جاء ضمير متصل تقديره (أنا)، و الخبر جاء جملة فعلية (إذا يَمَّمْتَ أرضًا بعيدةً سَرَيْتُ فكنْتُ السرَّ و اللَّيلُ كَاتِمُهُ)

و قوله يرثي والدة سيف الدولة:

كَأَنَّ المَوَّتَ لَمْ يَفْجَعْ بِنَفْسٍ و لَمْ يَخْطُرُ لمَخلُوقٍ بِبَالِ[5]

كَأَنَّ (ناسخ)، الموتَ (اسمها)، لَمْ يَفجَعْ بنفسٍ (خبرها)

أما الجمل غير المنسوخة كقوله في قصيدة لمدح سيف الدولة:

---

(1) أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، 1968، ص 200.

(2) مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقد و توجيه، دار الرائد العربي، بيروت–لبنان، ط2، 1986، ص 86.

(3) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 167.

(4) المصدر نفسه: ص 169.

(5) المصدر نفسه: ص 172.

وَفَاؤُكُمَا كَالرَّبعِ أشْجَاهُ طَاسِمُهْ بِأنْ تُسعِدِا والدَّمْعُ سَاجِمهْ[1]

وفَاؤُكمَا (مبتدأ)، كالرَّبعِ (خبر)

مُشِبٌّ الذِي يَبكِي الشَّبَابَ مُشبُهُ فكَيْفَ تَوَقيهِ وبَانِيه و هادِمُهُ[2]

مُشبٌّ (مبتدأ)، مشيبه (خبر)

و قوله في موضع آخر:

دُهمُ فَوَارِسُهَا رُكابُ أبْطنُهَا مكدودَةُ و بقومٍ لاَ بِهَا الألمُ[3]

دُهمُ (خبر)، فَوارسُهَا (مبتدأ) مكدودَةٌ (خبر ثاني)، دُهمُ و هو خبر عن المحذوف ضمير المقربة، و فوارسها مبتدأ خبره ما بعده (رُكابُ) و مكدودة خبر ثاني.

و قوله:

أفِي كُلَّ يَوْمِ ذَا الدّمُسْتُقُ مُقدِمُ قَفاهُ على الإقْدامِ للوَجْهِ لاَئِمُ[4]

قَفَاهُ (مبتدأ)، لاَئم (خبر)

**ب) الجملة الفعلية:**

لقد لقي هذا الجانب عناية وافرة عند نحاة العرب القدامى واحتل مكانة سامية في كتبهم المرموقة إلا أن أشمل تعريف لها ما أورده ابن هشام "الجملة الفعلية هي التي تبتدئ بفعل سواء أكان هذا الفعل ماضيًا أو مضارعًا، أو أمرًا، و سواء أكان تاما أم ناقصا أم جامدا، و سواء كان مبينا للمعلوم أو مبينا للمجهول..." [5].

و هذه إشارة واضحة على أن الجملة الفعلية هي كل جملة ابتدأت بالفعل.

---

[1] المصدر السابق: ص 166.

[2] المصدر نفسه: ص 167.

[3] المصدر نفسه: ص 213.

[4] المصدر نفسه: ص 147.

[5] أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية العربية، ص 150.

و المتمعن في قصائد السيفيات نلاحظ أنه قد لجأ إلى توظيف الجمل الفعلية بما يتماشى و أغراضه و الأحداث و قد اختلفت هاته الأفعال فنجدها بصيغة الماضي أو بصفة المضارع.

يقول في قصيدة (وفائكما كالربع):

بَليتُ بِلى الأطْلالِ إنْ لَمْ أقِفْ بها وُقُوفَ شَحيحٍ ضَاعَ في التُّربِ خَاتمةُ

قِفِي تَغرَّمِ الأولى من اللَّحظِ مُهجَتِي بِثَانِيَةٍ و المتْلِفُ الشَّيْءَ غَارمُهُ[1]

سَقَاكِ وحيّانا بِكِ الله إنّمَا على العِيسِ نُورُ و الخدورُ كَمَائِمُهُ[2]

وقوله أيضا من نفس القصيدة:

تَحُولُ رِماحُ الخــط دُونَ سِبَائِــه وتُسبِي لَهُ مِنْ كلَّ كَرَائِمُهْ

و يُضحِي غُبارُ الخَيْل أدنى سُتُورَه و آجرُهَا نشُر الكِباءِ الملازِمهْ[3]

نلاحظ في هذه الأبيات جملة من الأفعال الماضية منها و المضارعة "بليت، أقف، ضاع، قفي، سقاك، وحيانا، تحول، تسبي، يضحي..."، لتدل على الحركة والحيوية.

وقوله أيضا في رثاء والدة سيف الدولة:

نُعِدّ المشرِفِيَةَ و العَوَالي و تَقْتُلُنَا المَنُونُ بِلاَ قِتَالِ

و نَرْتَبطُ السَّوابِقَ مُقْرَبَاتٍ ومَا يُنحين مِنْ خَبَبِ اللَّيَالِي[4]

و قوله أيضا في نفس القصيدة:

فَصِرْتُ إذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ تَكَسَّرتِ النَّصالُ على النّصَالِ

وهَانَ فَمَا أُبَالِي بالرّزَايَا لأَنِي مَا انْتَفعتُ بأن أبَالِي[5]

الأفعال هي "نُعِدُّ، تقتلنا، نرتبط، ينجين، فصرت، تكسرت، هان، أبالي..."

---

(1) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 167.

(2) المصدر نفسه: ص 167.

(3) المصدر نفسه: ص 167.

(4) المصدر نفسه: ص 172.

(5) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

كما وظف كذلك جمل فعلية مقرونة بنواسخ و "لَمْ" الجازمة كقوله:

و لَمْ أرَ أَعصى مِنْكَ للحُزْنِ عَبرَةً وأَثْبَتَ عَقْلاً و القُلُوبُ بِلاَ عَقْلِ[1]

و قوله:

و لَمْ نَرَ مَلكَا قَطّ يُدْعى بِدُونِه فَيرضى و لَكِن يَجْهَلُونَ و تَحلُمُ[2]

و أحيانا أخرى مجزومة بـــ أنْ التوكيد، كقوله:

فإنْ طُبِعَتْ قَبْلكَ المُرهفَاتُ فَإنكَ من قَبلهَا المِقْصَلُ[3]

**2. الأساليب:**

**01- الأساليب الإنشائية:** الإنشاء هو "ما لا يحتمل الصدق و الكذب ذاته"[4] و تنقسم الأساليب الإنشائية إلى قسمين طلبية و غير طلبية.

أ) **الأساليب الإنشائية الطلبية:** هو الذي يستدعي مطلوبا، و قد استعمل الشاعر أساليب إنشائية منها:

- **النداء:** "هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء"[5].

و من أمثلة أسلوب النداء قوله:

وَ احِرّ قَلْبَاهُ مِمّنْ قَلْبَهُ شَبَمُ وَ مَنْ بِجِسْمِي و حَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ[6]

نداء غرضه إظهار الحزن و الألم و اللوعة فهو هنا يندب حضه لأن الأمير يقسو عليه ولا يشعر بما يشعر به، و كما يقول في هذا البيت من نفس القصيدة أن هذه المعاناة قد أصابته بالضعف و الهزل.

---

(1) المصدر السابق: ص 182.

(2) المصدر نفسه: ص 197.

(3) المصدر نفسه: ص 198.

(4) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تد: يوسف الصميلى، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 55.

(5) المرجع نفسه: ص 89.

(6) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 212.

و قوله أيضا:

يَا أعدلَ النّاسِ إلَّا في مُعَامَلَتِي فِيكَ الخِصامُ و أنتَ الخصْمُ و الحَكَمُ[1]

نداء غرضه العتاب، فالشاعر هنا يعاتب سيف الدولة و لكنه عتاب المحب لمحبوبه فنراه يصفه بالعدل مع جميع الناس، إلا معه.

يقول في رثاء أخت سيف الدولة سنة اثنين و خمسين و ثلاث مئة (963 م):

يَا أَخْتَ خَيْرَ أَخٍ يَا بِنتَ خَيرَ أَبِ كِنَايَةً بهما عَنْ أَشْرَفِ الَنسَبِ[1]

نداء غرضه الفخر و الثناء، فهو يبين لنا شرف ونسب أخت أميره، و يكنيها بشرف النسب، و بذلك هي خير الناس.

و يقول في قصيدة أخرى:

يَا أَكرَمَ الأَكرَمِينَ يَا مَلك الَـــ ـــأَملاَك طرّا يَا أَصْيَدَ الصّدِ[2]

نداء غرضه المدح و الفخر فالشاعر هنا ينادي الممدوح و يصفه بأحسن الصفات فهو ملك الملوك وهو أكرم الأكرمين.

- **الأمر:** "يأتي لطلب الفعل بمعنى الإلزام بحيث يكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممن يطلب تنفيذه"[3].

و قد وظف الشاعر أسلوب الأمر في سيفياته و مثال ذلك في قوله:

قِفِي تَغرَّمِ الأولى من اللَّحظِ مُهجَتِي بِثَانيةٍ و المتْلِفُ الشّيْءَ غَارِمُهْ[4]

لقد وظف الشاعر فعل أمر قِفِي و الغرض منه الثناء والمدح لتعبير عن حبه الشديد لسيف الدولة.

---

[1] المصدر السابق: ص 278.

[2] المصدر نفسه: ص 190.

[3] السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1913، ص 311.

[4] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 167.

و في قوله أيضا:

قُلْ للدُّمستَق(*) إنَّ المُسلِمينَ لَكُمْ خَانُوا الأَمِيرَ فَجَازَاهُمْ بِمَا صَنَعُوا[1]

جاء الفعل قُلْ بصيغة الأمر و غرضه التحقير و تحدي الروم، فالمتنبي هنا أتى بصيغة الأمر لدلالة على تحدي جيوش المسلمين للدمستق و تحقير في نفس الوقت على ما آل به جيوشه.

و قوله أيضا:

أَزلِ الَوحشَة التي عِندَنَا يَا مَنْ بِهِ يَأنَسُ الخَمِيسِ اللُّهَامُ[2]

والفعل الأمر أَزِلِ على صيغة الأمر، فهو يرفع من شأن سيف الدولة و أنه منبع الأمان بالنسبة له و لجيوشه، و إشرافه على الجيش يعطيهم الثقة و الشجاعة و الهيبة.

يقول الشاعر:

خُذْ مَا تَرَاهُ وَدَعْ شَيئًا سَمِعْتَ بِهِ فِي طَلْعَةِ البَدرِ مَا يُغْنِيكَ عَنْ زُحَلِ[3]

وظف الشاعر هنا فعل الأمر خُذْ و دَعْ و غرضه النصح و الإرشاد و المعنى من البيت هو المدح بما تشاهد منه و ترك ما يسمع به.

- **النهي:** هو "طلب الكف عن الفعل أو الامتناع على وجه الاستعلاء والإلزام"[4].

و من أمثلة أسلوب النهي في السيفيات قوله:

فلا يَسْتَنكِرنَ لَهُ ابتسَامَا إذا فَهَقَ المُكرُ دَمًا و ضَاقَا[5]

فهنا أسلوب نهي غرضه الالتماس، و معنى البيت أن سيف الدولة من الملوك العظام و الكريم في الوقت نفسه فهو إذا رام مطلبا أدركه بالهدايا كالخيل و الأسلحة.

---

(*) ملك من ملوك الروم.

(1) المصدر السابق: ص 202.

(2) المصدر نفسه: ص 170.

(3) المصدر نفسه: ص 216.

(4) هارون عبد السلام: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة مصر،(د،ب)، ط2، 1979، ص 15.

(5) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 188.

و في موضع آخر يقول:

لاَ تَطْلَبَنَ كَرِيمًا بَعْدَ رُؤْيَتِهْ إنَّ الكِرَامَ بَأَسْخَاهُمُ يدًا خَتَمُوا

و لاَ تُبَالِ بِشَعْرِ بَعْدَ شَاعِرِه قد أفْسِدَ القَولُ حَتَى أحمِدَ الصَمَمُ[1]

و هنا أسلوب نهي غرضه النصح و الإرشاد فالشاعر في هذا الموضع يقف موقف الناصح و المرشد في الوقت نفسه.

- **التمني:** و هو "طلب أمر محبوب لا يرجي حصوله، إما لكونه مستحيلا، والإنسان كثيرا ما يحب المستحيل و يطلبه، و إما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله"[2].

وقد وظف المتنبي أسلوب التمني و من ذلك قوله:

فَلَيتَ هَوَى الأَحِبَّةِ كَانَ عَدلًا فَحَمَلَ كُلَّ قَلبٍ مَا أطاقا[3]

و هذا أسلوب تمني، حيث وظف صيغة التمني لَيَتَ و غرضه الرجاء فالشاعر هنا يتمنى من الهوى أن يكون عادلاً مع كل الأحبة.

وقوله أيضا:

إنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لغُرَّتِهِ فَلَيْتَ أنَّ بقدْرِ الحُبِّ نقتسِمُ[4]

أسلوب إنشائي "تمني" و ذلك بتوظيف صيغة " لَيْتَ" غرضه إظهار الحسرة واللـــوم، فيوضح لنا هذه الحسرة و اللوم في حب سيف الدولة و يتمنى أن يتقاسم العطايا بقدر هذا الحب.

يقول الشاعر:

فَلَيْتَ طَالِعَةَ الشَّمْسَينِ غَائِبَةٌ و لَيْتَ غَائِبَةَ الشَّمْسَيْنِ لَمْ تَغِبِ[5]

---

[1] المصدر السابق: ص 272.

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 113.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 187.

[4] المصدر نفسه: ص 212.

[5] المصدر نفسه: ص 279.

تمني غرضه الحسرة فالشاعر هنا يتمنى إن تغيب الشمس بدل أخت سيف الدولة لأن في حياتها منافع جمة.

قوله أيضا من نفس القصيدة:

و لَيتَ عَيْنَ التي آب النَّهَارُ بِهَا فِدَاءُ عَيْنِ التَي زَالَتْ و لم تَؤبِ[1]

أسلوب إنشائي "تمني" لاحتوائه على صيغة من صيغ التمني "لَيْتَ" و غرضه أيضا الحسرة و الشاعر يتحسر على المرثية و يتمنى أن تكون الشمس فداء لعين المرثية.

- **الاستفهام:** هو "طلب ما في الخارج أن يحصل ما في الذهن من تصور أو تصديق موجب أو منفي"[2].

و قد استعمل المتنبي في سيفياته جملة من الجمل الاستفهامية مثل قوله في مرثية والدته:

و مَنْ لَمْ يَعشَقِ الدُّنيَا قَديمًا و لَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الوِصَالِ[3]

فهذا الاستفهام استفهام إنكاري لاحتوائه على أداة من أدوات الاستفهام "مَنْ" فالمتنبي هنا يقدم لنا صورة جميلة عن الدنيا أو الحياة، ففي رأيه أن كل أحد يهواها، و الاستنكار هنا يكمن في أن لا سبيل إلى دوام وصالها.

و يقول:

أَأَوَّلُ دَمْعٍ جرى فَوْقَهُ و أَوَّلُ حُزْنٍ على رَاحِلِ[4]

ورد هنا أداة من أدواته الاستفهام و هي الهمزة "أ" فالشاعر هنا يبرز لنا حزنه على الأحبة و فراقه لهم فكان منذ قدم الدهر مروره بهذه المعاناة، يقول المتنبي:

و هَلْ تُغْنِي الرَسَائِلُ فِي عَدُو إِذَا مَا لَمْ يَكُنّ ظُبًى رِقاقا[5]

---

[1] المصدر السابق: ص279.

[2] الطاهر قطبي: الاستفهام بين النحو و البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1994، ص 14.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 172.

[4] المصدر نفسه: ص 175.

[5] المصدر نفسه: ص 189.

هذا البيت احتوى على أداة من أدوات الاستفهام و هي "هَلْ" و هو إنكاري، فالشاعر هنا يوضح لنا أن الرسالة لا تشفه أمام أعدائه، و إنما يكفيهم السيوف.

يقول أيضا:

ومَا انتفَاعُ أخي الدُّنْيَا بِنَاظِرِه إذَا استَوتْ عِنْدَه الأَنْوَارِ وَ الظُلمِ[1]

استفهام غرضه النفي، فالشاعر هنا يقف وقفة أخرى، محتواها أن سيف الدولة لا يفرق بين حبه الصادق و من يحبه لمصلحة، لذلك "إِذَا" في البيت تفيد التحقيق مفاده أن الأمير لا يفرق بين الصديق و العدو.

**ب)الأساليب الغير طلبية:**

هي الأساليب التي لا تستدعي مطلوبا، ومن أقسامه: القسم و التعجب و المدح، ....الخ.

جاءت بعض أقسامه في سيفيات المتنبي و نأخذ على سبيل المثال القسم و التعجب.

- **أسلوب القسم:** هو أسلوب إنشائي غير طلبي يراد به تأكيد الشيء لدى السامع من أجل محو أي شك في ذهنه و هذا ما نجده في قول المتنبي:

تاللهِ مَا عَلِمَ أمرؤ لَولَاكُمُ كَيْفَ السَخَاءُ و كَيْفَ ضَرْبُ الهَامِ[2]

أسلوب إنشائي غير طلبي غرضه القسم و ذلك بتوظيف صيغة القسم "تالله"

- **أسلوب التعجب:** هو "انفعال نفسي يعبر عن استعصامك لشيء ما، تظن أنك لم تر مثله، و يأتي بصيغتين قياسيتين هما: ما أَفْعَلَهُ وأَفْعَلْ بِهِ"[3].

من أمثلة ذلك قوله:

مَا أبعدَ العَيْبَ و النُقْصَانِ منْ شَرَفِي أنَا الثَريّا وذَانِ الشَّيبِ و الهَرَمِ[4]

---

[1] المصدر السابق: ص 212.

[2] المصدر نفسه: ص 275.

[3] بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ب)، ط1، 2008، ص 113.

[4] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 213.

أسلوب إنشائي غير طلبي غرضه التعجب، فالشاعر يقول إنه بعيد عن العيب النقصان كبعد الشيب و الهرم عن الثريا، فكما لا يلحقها الشيب و الهرم لا يلحقني العيب والنقصان.

**02- الأساليب الخبرية:** الخبر هو "ما يحتمل الصدق و الكذب لذاته"[1].

وقد احتوت سيفيات المتنبي على جملة من الأساليب الخبرية كقوله:

أنَا الذَي نَظَرَ الأَعْمَى إلَى أدَبِي و أَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ[2]

أسلوب خبري غرضه الفخر و أتي بقرينه ليؤكد على هذا الخبر و هو الضمير "أنا" ليبرهن على قدرته الأدبية والإبداعية.

يقول أيضا:

غَدَرْتَ يَا مَوْتَ كَمْ أفنَيْتَ مَنْ عَدَدِ بمن أصَبْتَ و كَمْ أسكتّ مَنْ كحبِ[3]

خبري الغرض منه إظهار الحزن والأسى لأن أبو الطيب أراد أن يتحصر على هذه الفجيعة و أن الموت قد غدرت سيف الدولة و أخذت أخته، موظفا في ذلك "كَمْ" الخبرية في صدر البيت و في عجزه.

يقول الشاعر:

ألخَيْلُ و اللَّيْلُ و البَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي و السَيْفُ و الرَمْحُ و القِرْطَاسُ و القَلَمُ[4]

خبري غرضه الفخر، فالشاعر هنا يفتخر بشجاعته و فروسيته في القتال فهو فارس شجاع يقتحم الصحارى في الليل المظلم، كما أنه بارع في استعمال الرمح والسيف.

---

(1) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 55.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 212.

(3) المصدر نفسه: ص 278.

(4) المصدر نفسه: ص 213.

- **أسلوب التوكيد:** هو "في الأصل مصدر يسمى به التابع المخصوص و يقل أكد تأكيدا ووكدّ توكيدا، و هو بالواو أكثر"[1].

إن المتأمل في السيفيات نجدها غنية بالأساليب التوكيد، و قد نال حرف "إنَّ" بحظ وافر في سيفياته على سبيل المثال قول:

إنّي دَعَوتُكَ للنُوَائِبِ دَعوةً لَمْ يُدْعَ سامِعُهَا إلى أكْفَائِهِ[2]

أسلوب توكيد غرضه الاستعطاف فالمتنبي هنا يستعطف الأمير لكي يرفع عنه الشدائد لأنه بحسب رأيه هو فوق الشدائد.

يقول أيضا:

سَيَعلمُ الجَمعُ مِمَنْ ضمَ مَجْلسُنَا بِأَنَنِي خَيْرَ مَنْ تَسْعَى بِهِ قَدَمُ[3]

خبري غرضه الفخر و التحقير فنراه تارة يفتخر بنفسه و أنه الأحسن و تارة أخرى يستصغر أعدائه في المجلس.

كما نجده أيضا يؤكد في بعض الأحيان بحرف التوكيد "قَدْ" في مثل قوله:

وَقَدْ حَاكَمُوهَا و المَنَايَا حَوَاكِمُ فَمَا مَاتَ مَظْلُومُ و لاَ عَاشَ ظَالِمُ[4]

فهو يؤكد هنا أن المنايا في الحرب حكمت للمظلوم و هي القلعة بالسلامة وحكمت على الظالم و هو الروم بالهلاك.

ويقول:

و قدْ عَلِمَ الرُومُ الشَقِيُونَ أَنَنَا إذَا مَا تَرَكنَا أَرْضُهُمْ خَلفَنَا عُدنَا[5]

---

(1) محمد علي الصبان، الشافعي: شرح أشموني على ألفية ابن مالك، ضبطه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ج3، ط1، 1903، ص 107.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 224.

(3) المصدر نفسه: ص 212.

(4) المصدر نفسه: ص 246.

(5) المصدر نفسه: ص 203.

فالشاعر هنا يؤكد أنه مهما رحلوا المسلمين من أرض الروم إلا أنهم سيرجعون إليها ويقاتلهم.

**03- التناص:** التناص كغيره من المصطلحات النقدية كان وافدا من الثقافة الغربية، فقد كانت بداياته عام 1966م، على يد "جوليا كريستيفا"، إلا أن هذا المصطلح كانت له جذور في ثقافتنا العربية و إن كان بمسميات أخرى كالاقتباس و الأخذ و التضمين، ومنه فالتناص "علاقة تفاعل بين نصوص سابقة و نص حاضر أو هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة"[1].

و سيفيات المتنبي تتلاقى مع نصوص كثيرة و مرجعيات عدة أهمها:

**القرآن الكريم:** إذ يعد أحد مرجعيات المتنبي، و أحد سماته الشعرية و من الملفوظات التي تعلن عن تناص من القرآن الكريم في قوله:

إنّ السيُوفُ مَعَ الذِينَ قُلُوبُهُمْ كَقُلُوبِهِنَ إذَا التَقَى الجَمعَانِ[2]

و هي تناص مع قوله تعالى: "إِنَّ الذِينَ تَولُوا مِنْكُمْ يَومَ التَقَى الجَمْعَانِ إِنَّمَا إِسْتَزَلّهُمُ الشَيْطَانُ بِبَعْضِ مَا كَسَبُوا و لَقَدْ عَفَا الله عَنْهُمُ إنَّ الله غَفُورٌ حَلِيمٌ"[3].

و قوله أيضا في رثاء أخت سيف الدولة و قد توفيت في ميافارقين سنة اثنين و خمسين وثلاث مئة (963م) يقول:

و هَمُهَا فِي العلي و المَجدُ نَاشِئَةً و هَمُ أَتْرَابِهَا فِي اللَّهو و اللَعِب[4]

يقول: همها منذ صغرها منصب في العلا و تدبير الملك أما أقرانها همهن اللعب واللهو، إذ نجد كلمة أترابها مأخوذة من قوله تعالى: "عُرُبًا أَتْرَابًا"[5].

كما نجده يقول في رثاء والدة سيف الدولة:

---

(1) نعمان عبد السميع متولي: التناص اللغوي، دار العلم والإيمان، (د.ب)، ط1، 2014، ص 24.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 268.

(3) سورة آل عمران، الآية155.

(4) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 279.

(5) سورة الواقعة: الآية 37.

نُعِدُ المَشرِفِيَةَ و العَوَالِي و تَقتُلُنَا المنُونُ بِلَا قِتَالِ[1]

في هذا البيت يوضح المتنبي أنه و سيف الدولة يعدون السيوف و الرماح، ليقاتلون العدو، أما الموت فيأخذ نفوسهم دون قتال أو نزال، و في هذا تناص في كلمة المنون مع قوله تعالى: "أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِه رَيْبَ المَنُونِ"[2].

و يعد الدين الإسلامي معجزة البشرية، الدين الحنيف القيوم، و هو غني بالعبر و الأحداث و القصص فوقف المتنبي وقفة المعتبر من هذه القصص و هذا في قوله:

كَأَنَّ كل سُؤالٍ فِي مَسَامِعِه قَمِيصُ يُوسُفَ في أَجْفَانِ يَعقُوبَ[3]

و هذا البيت الشعري يقدم مضمون مفاده، أنه يسير و يبتهج إذا سمع سؤال سائل، ويعادل ذلك ابتهاج يعقوب حين رأى قميص يوسف.

و أيضا يقول:

أجَارُ عَلَى الَأيَّامِ حَتى ظَنَنتُهُ يُطَالِبُهُ بالرّد عَادُ و جَرّهُمُ[4]

و يعتبر هنا أبو الطيب بأعظم مثال ذكره ديننا الحنيف على هلاك القوم الظالمين وهما قبيلتان عاد و جرهم و هي من القبائل العربية القديمة البائدة.

و قد تتلاقى كذلك مع النصوص الشعرية القديمة الذي يعد أحد الآليات التي يستعملها الشاعر لتزويد نصه ذلك أن التراث القديم يمثل مرحلة مهمة من إبداعات القديم لاحتوائه على تجارب فنية عديدة و هذا ما نجده في قوله:

مَالَنَا كُلُنَا جُو يَا رَسُولُ أنا أهوى و قَلبُكَ المبتولُ[5]

يقول: مالنا أيها الرسول كلانا جو بحبها فأنا الوامق العاشق و أنت الرسول قد ملك عليك الحب قلبك و هي تناص مع قول كعب بن زهير في قصيدته البردة.

---

[1] المصدر السابق: ص 172.

[2] سورة الطور: الآية 30.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 290.

[4] المصدر نفسه: ص 195.

[5] المصدر نفسه: ص 275.

إذ يقول:

بَانتْ سُعَادُ فَقَلبِي اليَومَ مَبْتُولُ مُتَيَمُ إثْرِهَا لَمْ يَعدُ مَكْبُولُ[1]

فيقدم لنا هذا البيت مضمون أساسه استعانة أبي الطيب بالمصطلحات التراثية و هي "مبتول".

## ثانيا: المستوى الصوتي

إن اللغة في طبيعتها هي مجموعة من الأصوات و الرموز أصطلحتها الجماعة بغرض التواصل و التخاطب فيما بينها، لهذا فاللغة في حقيقتها ما هي إلا أصوات ومقاطع صوتية فالصوت هو البنية الأساسية لأي لغة كما أنها "اضطراب في جزيئات الهواء، أو تخلخل و تضاغط في جزيئاته، فأصوات الكلام، إذن هي تغيرات في ضغط الهواء الناتجة عن اهتزاز الأوتار الصوتية"[2].

و من هنا كانت للدراسة الصوتية أثر في العمل الأدبي و يكمن هذا الأثر أو الوظيفة في معرفة الدور الذي تؤديه الأصوات في المعنى اللغوي و مدى تأثيرها في المعنى، وقد لخص "محمود عكاشة" هذه الوظيفة في قوله: "وظائف الأصوات phonplogy و هو دراسة وظيفة الصوت اللغوي في الكلام عن طريق زيادة في الكلمة مثل العناصر الصرفية من ناحية تقسيم الكلمة إلى مقاطع صوتية و صفات كل مقطع أو عن طريق أدائه صوتيا و ما ينتج عن ذلك من نبرّ و تنغيم و وقفات، (...)، و وظيفة الصوت وكل العناصر الصوتية التي تشارك في الدلالة و تؤثر في المتلقي"[3].

و لهذا فالشاعر يتعامل مع الأصوات بشيء من الدقة و الحذر و ذلك باختيار الأصوات الملائمة مع الجو النفسي للقصيدة و استخدامها في التعبير عن أفكاره و لهذا فالأصوات مستويات، منها: "الأصوات المهموسة" و "الأصوات المجهورة".

---

[1] كعب بن زهير: الديوان، تح: محمد يوسف نجم، ، دار صادر، بيروت، ط1، 2002، ص 88.

[2] محمد إسحاق العنابي: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل، عمان–الأردن، ط1، 2008، ص 113.

[3] محمد عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2006، ص 13.

**1. الأصوات المهموسة و الأصوات المجهورة:**

و سنعتمد على قصيدتين في إحصاء هذه الأصوات:

**قصيدة 01[1]:**

1. وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا و الدمع أشفاه ساجمه
2. وما أنا إلا عاشق كل عاشق أعــق خليليه الصفييــن لائمــه
3. وقد يتزيا بالهوى غير أهله و يستصحب الإنسان من لا يلائمه
4. بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه
5. كئيبا توقاني العواذل في الهوى كما يتوقى ريض الخيل حــازمــه
6. ففي تغرم الأولى من اللحظ مهجتي بثانية و المتلف الشيء غــارمــه
7. سقام و حيانا بك الله إنما على العيس نور و الخدور كمائمه
8. وما حاجة الأظعان حولك في الدجى إلى قمر ما واجــد لك عادمــه
9. إذا طفرت منك العيون بنظرة أثاب بها معيي المطي ورازمه
10. حبيب كأن الحسن كان يحبه فآثره إو جار في الحسن قاسمه
11. تول رماح الخط دون سبائه و تسبى له من كل حي كرائمه
12. ويضحي غبار الخيل أدنى ستوره و آخرها نشر الكباء المازمه
13. وما استغربت عيني فراقا رأيته ولا علمتني غير ما القلب عالمه
14. فلا يتهمني الكاشحون فإنني رعيت الردى حتى حلت لي علاقمه
15. مشب الذي يبكي الشباب مشيبه فكيف توقيه و بانيــه هادمــه
16. و تكملة العيش الصبى و عقيبه و غائب لون العارضين و قادمه
17. و ما خضب الناس البياض لأنه قبيح و لكن أحسن الشعر فاحمه
18. و أحسن من ماء الشبيبة كله حيا بارق في فازة أنا شائمه

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص ص 166، 167، 168، 169.

19. عليها رياض لم تحكمها سحابة و أغصان دوح لم يثقبه ناظمه
20. وفوق حواشي كل ثوب موجه من الدر سمط لم يثقبه ناظمه
21. ترى حيوان البر مصطلحا به يحارب ضد ضده و يسالمه
22. إذا ضربته الريح ماج كأنه تجول مذاكيه و تدأى ضراغمه
23. وفي صورة الرومي ذي التاج ذلة لأبلج لا تيجان إلا عمائمه
24. تقبل أفواه الملوك بساطة و يكبر عنها كمه و يراجمه
25. قياما لمن يشفي من الداء كيه و من بين أدني كل قرم مواسمه
26. قبائعها تحت المرافق هيبة و انفذ مما في الجفون عزائمه
27. له عسكرا خيل و طير إذا رمى بها عسكرا لم يبق إلا جماجمه
28. أجلتها من كل طاغ ثيابه و موطئها من كل باغ ملاغمه
29. فقد مل ضوء الصبح مما تغيره ومل سواد الليل مما تزاحمه
30. ومل القنا مما تدق صدوره ومل حديد الهند مما تلاطمه
31. سحاب من العقبان يزحف تحتها سحاب إذا استسقت سقتها صوارمه
32. سلكت صروف الدهر حتى لقيته على ظهر عــزم مؤيدات قوائــمه
33. مهالك لم تصحب بها الذئب نفسه ولا حملت فيها الغراب قــوادمــه
34. فأبصرت بدرا لا يرى البدر مثله و خاطبت بحرا لا يرى العبر عائمه
35. غضبت له لما رأيت صفاته بلا واصف و الشعر تتهذي طماطمه
36. وكنت إذا يممت أرضا بعيدة سريت فكنت السر و الليل كاتــمه
37. لقد سل سيف الدولة المجد معلما فلا المجد مخفيه ولا الضرب ثالمه
38. على عاتق الملك الأغر نجاده وفي يــد جبار السماوات قائــمه
39. تحاربه الأعداء و هي عبيدة و تدخر الأمــوال و هي غنائمــه
40. و يستكبرون الدهر و الدهر دونه و يستعظمون الموت و الموت خادمه

41. و إن الذي سمى عليا لمنصف و إن الذي ســماه سيفا لظالمه
42. وما كل سيف يقطع الهام حده و تقطع لزبات الزمان مكارمه

**قصيدة 02[1]:**

1. واحــر قلــباه ممــن قلــبه شبم و من بجسمي و حالي عــنده سقم
2. مالي أكتم حبا قد يــرى جســدي و تدعي حــب سيــف الدولة الأمم
3. إن كــان يجمعنا حــب لغرتــه فليــت أن بقــدر الحــب نقتســم
4. قد زرته و يوف الهند مغمــدة و قد نظرت إليــه و الســيوف دم
5. فكان أحــسن خلق الله كلهــم وكان أحسن ما في الأحسن الشيم
6. صوت العدو الذي يممته ظفــر في طيــه أسف في طــيه نــعم
7. قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت لك المهابة ما لا تــصنع البــهم
8. ألزمت نفسك شيئا ليس يلزمها أن لا يواريهم أرض و لا علــم
9. أكلما رمت جيشا فانثنى هربا تصرفت بك في آثــاره الهمــم
10. عليك هزمهم في كل معترك وما عليك بهم عار إذا انهزموا
11. أما ترى ظفرا حلوا سوى ظفر تصافحت فيه بيض الهند و اللمم
12. يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام و أنت الخصم و الحكم
13. أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
14. وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار و الظــلم
15. سيعلم الجمع ممن صم مجلسنا بأنني خير من تسعى بــه قــدم
16. أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي من به صــمم
17. أنام ملء جفوني عن شواردها و يسهر الخلق جراها و يــختم

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص ص 212، 213، 214.

18. وجاهل مده في جهله ضحكي حـــتى أتته يد فراسة و فـــم
19. إذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظـــنن أن الليث يبتسم
20. و مهجة مهجتي من هم صاحبها أدركتها بجواد ظهره حـــرم
21. رجلاه في الركض رجل و اليدان يد و فعله ما تريد الكف و الـــقدم
22. و مرهف سرت بين الجحفلين به حتى ضربت و موج الموت يلتطم
23. الخيل والليل و البيداء تعرفني و السيف و الرمح و القرطاس والقلم
24. صحبت في الفلوات الوحش منفردا حتى تعجب مني الـــقور والأكـــم
25. يا من يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كـــل شيء بعدكم عـــدم
26. ما كان أخلقنا منكم بتكرمة لو أن أمركم من أمرنا أمم
27. إن كان سركم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكم ألم
28. و بيننا لو رعيتم ذاك معرفة إن المعارف في أهل النهى ذمم
29. كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم و يكره الله ما تأتون و الكرم
30. ما أبعد العيب و النقصان من شرفي أنا الثريا و ذان الشيب و الهرم
31. ليت الغمام الذي عندي صواعقه يزيلهن إلى من عنده الديم
32. أرى النوى يقتضيني كل مرحلة لا تستقل بها الوخادة الرسم
33. لئن تركن ضمير عن ميامينا ليحدثن لمن ودعتهم ندم
34. إذا ترحلت عن قوم و قد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون هم
35. شر البلاد مكان لا صديق به و شر ما يكسب الإنسان ما يصم
36. وشر ما قنصته راحتي قنص شهب البزاة سواء فيه و الرخم
37. بأي لفظ تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عرب ولا عجم
38. هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضمن الدر إلا أنه كلم

**أ) الأصوات المهموسة:**

"فالهمس يعني الصوت الذي لا يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الصوتي الحنجري"[1]، و الأصوات المهموسة هي: الفاء، الثاء، التاء، السين، الصاد، الكاف، الهاء، الحاء، الشن، الخاء.

و قد وظف الشاعر الأصوات المهموسة، و سنقوم بإحصائها في الجدول الآتي:

| الحروف المهموسة | مخارجها | وفاؤكما كالربع | واحَرّ قلباه | مجموع التكرار |
|---|---|---|---|---|
| **الفـــاء** | شفوي أسناني | 32 | 39 | 71 |
| **الثـــاء** | أسناني | 07 | 05 | 12 |
| **التـــاء** | لثوي أسناني | 71 | 59 | 130 |
| **الســـين** | لثوي أسناني | 43 | 32 | 75 |
| **الصـــاد** | لثوي أسناني | 14 | 13 | 27 |
| **الكـــاف** | طبقي | 39 | 39 | 78 |
| **الهـــاء** | أقصى الحلق | 96 | 62 | 185 |
| **الحـــاء** | وسط الحلق | 40 | 29 | 69 |
| **الشيـــن** | وسط اللسان | 16 | 17 | 33 |
| **الخـــاء** | الحلق | 11 | 11 | 12 |

[1] صبري المتولي: دراسة في علم الأصوات، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة–مصر، ط1، 2006، ص 55.

و بعد إحصائنا للأصوات المهموسة في قصيدتي "وَفَاؤُكُمَا كَالرَبعِ، و احِرّ قَلبَاهْ" اتضح أن حرف الهاء تكرر185 مرة و هو حرف مهموس مخــرجه مــن أقصى الحــلق، وحرف التاء تكرر 130 مرة و مخرجه لثوي أسناني، و حرف الكاف تكرر 78 مرة ومخرجه طبقي و حرف السين 75 مرة و هو لثوي أسناني.

و الملاحظ على هذا الإحصاء أن حروفه انحصرت في مخارج "اللثوي و أقصى الحلق والطبقي" أما باقي الحروف فجاءت بصفة أقل من الأصوات الأخرى.

و لعل توظيفه للأصوات المهموسة لما تحدثه و تضفيه على القصيدة، فهي توحي بالحس المرهف الذي يتطلب التأمل، كما أنها تثير الوجدان و المشاعر.

**ب) الأصوات المجهورة:**

"تقارب الوترين الصوتين بصورة لا تسمح بمرور تيار الهواء الصادر من الرئتين الذي يندفع خلال التجويف الحلقي بسرعة فيعترضه الوتران الصوتيان و يفتحها و يغلقهما بسرعة وانتظام مما يجعل الوتران يذبذبان نتيجة اهتزازهما"[1].

و الأصوات المجهورة هي: الباء، الميم، الظاء، الذال، الدال، الضاد، الزاي، القاف، النون، اللام، الراء، الجيم، الغين، العين، الطاء.

وقد وظف المتنبي مجموعة من الأصوات المجهورة أحصيناها في الجدول الآتي:

| حروف المــد | مخارجها | وفاؤكما كالربع | واحرّ قلباه | مجموع التكرار |
|---|---|---|---|---|
| **البــاء** | شفوي | 66 | 47 | 113 |
| **الميــم** | شفوي | 124 | 133 | 257 |
| **الظــاء** | أسناني | 07 | 10 | 17 |
| **الــذال** | أسناني | 11 | 05 | 16 |

[1] كريم زكي (حسام الدين): أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1984، ص 158.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **الـــدال** | لثوي أسناني | 29 | 48 | 77 |
| **الضـــاء** | لثوي اسناني | 15 | 10 | 25 |
| **الـــزاي** | لثوي أسناني | 10 | 09 | 19 |
| **القـــاف** | لهوي | 38 | 22 | 60 |
| **النـــون** | لثوي | 54 | 94 | 148 |
| **الـــلام** | لثوي | 154 | 104 | 258 |
| **الـــراء** | لثوي | 55 | 54 | 109 |
| **الجـــيم** | شجري | 21 | 22 | 43 |
| **الغـــين** | وسط حلقي | 16 | 03 | 19 |
| **العيـــن** | حلقي | 37 | 42 | 79 |
| **الطـــاء** | لثوي | 11 | 06 | 17 |

من خلال هذا الجدول الإحصائي للأصوات المجهورة في قصيدتي "وفاؤكما كالربع" و "واحر قلباه" نستخلص أنها كانت أوفر حظا من الأصوات المهموسة و توظيفه لها كانت لغرض محدد تتطلبه القصائد و منها: حرف اللام الذي تكرر 258 مرة و هو حرف لثوي يليه حرف الميم و قد ورد ذكره 257 مرة وهو حرف شفوي، و بعده حرف النون و قد تكرر 148 ومخرجه اللثة (لثوي)، و حرف الباء تكرر 113 مرة و هو حـــرف شفـــوي، أما حرف الراء فقد تكرر هو أيضا 109 مرة و هو حرف لثوي، أما باقي

الحروف المجهورة فتكررت بصفة أقل من الأصوات التي ذكرناها، أما مخارجها فتنوعت بين حلقي و لثوي و لهوي، ...

وبهذا يمكننا أن نحصر الحروف التي أكثر منها الشاعر في قصائده و هي حروف: اللام، الميم، الراء، الباء، و استكثاره منها لأنها تضفي على النص الفخامة إذ تتصف بالحركة التي تشد السامع و تحفزه على أن يعي أسرارها.

وقد تطرق أيضا إلى حروف المد، ووظفها بكثرة و هذا ما سنعرضه في الجدول التالي:

| الحروف المهموسة | مخرجها | وفاؤكما كالربع | واحر قلباه | مجموع التكرار |
|---|---|---|---|---|
| **الألـــف** | الجوف | 126 | 124 | 250 |
| **الـــواو** | الجوف | 36 | 63 | 99 |
| **اليـــاء** | الجوف | 102 | 91 | 193 |

والملاحظ على هذا الجدول أن حرف الألف تكرر 250 مرة، يليه حرف الياء حيث تكرر 193 مرة، أما حرف الواو فقد تكرر 99 مرة، و نستخلص أن توظيفه لهذه الحروف كان بنسبة كبيرة لأنها محل لتنفيس و إخراج المكبوتات و إظهار ما يلج في حب لسيف الدولة.

**2. التقطيع العروضي لأبيات شعرية:**

**أ) قصيدة: عَلى قَدرِ أَهْلِ العَزمِ**

عَلى قَدرِ أَهْلِ العَزمِ تَأتِي العَزَائِمُ و تَأتِي عَلى قدر الكـــرام الـــمكارم

و تعظم في عين الصغير صغارها و تصغر في عين العظيم العظائـــم

يكلف سيف الدولـــة الجيش هـــمه و قد عجزت عنه الجيوش الخضارم

و يطلب عند الناس ما عند نفسه و ذلك مـــا لا تدعـــيه الضراغـــم

يفدي أتم الطــير عمــرا سلاحه نسور الغلا أحداثــها و القــشاعم[1]

**شرح القصيدة:**

تعد هذه القصيدة مثالا لأسلوب المدح، و مثالا لتجربته الشعرية، لذلك يعد مطلعها من أرقى المطالع في هندسة الألفاظ و إضفاء صفات المروءة و البطولة، على ممدوحه وترجيح الكفة له، ثم يوازن ما يتمناه عند الناس و مدحه إياها سنة ثلاث و أربعين وثلاث مئة (954 م)، و يذكر بناءه ثغر الحدث.

**التقطيع العروضي للقصيدة:**

على قدر أهل العزم تأتي العزائم و تأتي على قدر الكرام المكارم

- على قدر أهل لعزم تاتي لعزائمو وتأتي على قدر لكرام لمكارمو

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن

و تعظم في عين الصغير صغارها و تصغر في عين العظيم العظائم

- و تعظم في عين صصغير صغاره و تصغر في عين لعظيم لعظائمو

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعلين فعولن مفاعلن

يكلف سيف الدولة الجيش همه و قد عجزت عنه الجيوش الخضارم

- يكللف سيف ددولة لجيش هممهو وقد عجزت عنه لجيوش لخضارمو

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص ص 244، 245.

و يطلب عند الناس ما عند نفسه و ذلك ما لا تدعيـــه الغرائـــم

- ويطلب عند ناس ماعند نفسهي وذلك ما لا تددعيه ضضرائمو

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعل مفاعيلن فعولن مفاعلن

يفدي أتم الطير عمـــرا سلاحـــه نسور الفلا أحداثها والقشاعم

- يفددي أتمم ططير عمرن سلاحهو نسور لفلا أحداثها و لقشاعمو

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

تنتمي هذه القصيدة إلى البحر الطويل و هو من أكثر البحور الشعرية استعمالا لأنه يتسع لجمع أغراض الشعر [الفخر، الحماسة، المدح] و مفتاحه:

طويل دون البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن[1]

و سمي بالطويل "لأنه طال بتمام أجزائه، فهو لا يستعمل مجزوءًا و لا مشطورا و لا منهوكا، و قيل لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية و الأربعين في حالة التصريع، أي حال كون العروض و الضرب من الوزن و القافية نفسها و ليس بين البحور الأخرى واحد على هذا النمط"[2]، و يحتل هذا البحر المقام الأول عند المتنبي، وكتب على منواله أضخم القصائد و أكثرها جدية.

أما الكتابة العروضية، فنلاحظ أن الأبيات قد لحقها زحاف، فتفعيلة "فَعُولُنْ" لحقها زحاف [*]"القبض" فأصبحت "فَعُولْ" وقع في البيت الثاني (الصدر العجز) وكذلك "البيت

---

[1] محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، تق: سعيد بن عبد العزيز مطلوح، عبد اللطيف بن محمد بن الخطيب، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004، ص 37.

[2] إصيل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1991، ص 98.

[*] ما سقط خامسه الساكن.

الثالث"، أما البيت الرابع فقد لحق بـــه في الصدر فقــط أما العجز فصارت "فَعُولُنْ" "فعل"، و البيت الخامس تفعيلاته أتت كلها سليمة و تامة، و قد ساعده البحر الطويل في التعبير عن جميع أفكاره و عواطفه و رسم صوره والكشف عن تجربته الشعورية، لأنه بحر يستعب موضوعات كثيرة وهو بحر البسالة و الجلالة و الجد.

**ب)قصيدة: واحر قلباه**[*]

**شرح القصيدة:**

تعتبر هذه القصيدة آخر قصيدة نظمها في كنف سيف الدولة الحمداني قبل أن يرحل عنه إلى الأردن (بدر بن عمار)، و هذه القصيدة لا توحي بهذا الحدث فقط، بل تنبئ عن ما كان يجري من مشاحنات في محيط سيف الدولة، حيث كان المتنبي يثير أحقاد و غيرة الكثيرين، فعملوا على دس هذا الحقد في نفس الأمير، فلم يعد المتنبي يتحمل هذا الوضع الذي لم ينل مبتغاه، و أنشدها في محفل العرب و العجم في رجب عام 341 هـــ.

التقطيع العروضي للقصيدة:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تسعى به قدم

- سيعلم لجمع ممن ضمم مجلسنا بأنني خير من تسعى بهي قدموا

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي من به صمم

- أنا لذي نظر لاعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من بهي صممو

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

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفلعن فعلن مستفعلن فعلن

[*] أوردناها في الصفحة رقم 75.

أنام ملء جفوني عن شواردها و يسهر الخلق جراها و يختصم

- أنام مل جفوني عن شواردها و يسهر لخلق جررها و يختصمو

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

متفعلن فعولن فاعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وجاهل مده في جهله ضحكي حتى أتته يد فراسة و فم

- وجاهلين مددهو في جهلي ضحكي حتتى أتتهو يدن فرراستن و فمو

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

متفعلن فاعلن مستفلعن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

هذه القصيدة من البحر "البسيط" و هو من أشهر بحور الشعر العربي و أكثرها استعمالا، و من أكثرها استيعابا للأغراض والمعاني المختلفة، و هو بذلك يفوق الطويل دقة و جزالة و مفتاحه:

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن[1]

وسمي بالبسيط "لانبساط الأسباب في أجزائه السباعية و الانبساط هو التوالي، و علة التسمية لا توحيها"[2].

أما التقطيع العروضي للأبيات اتضح، تفعيلة "مستفعلن" لحقها زحاف [*]"الخبن" فأصبحت "متفعلن" و هو حذف الحرف الثاني الساكن و قد شمل بداية الأبيات الأربعة في صدرها و عجزها باستثناء "البيت الرابع" فقد لحقه في صدره فقط، و تفعيلة "فاعلن" أصابها أيضا زحاف "الخبن" فأصبحت "فعلن" و هو حذف الحرف الثاني الساكن ووقع في البيت "الثاني" في صدره و عجزه، أما بقية الأبيات فجاءت سليمة إلا البيت الثالث، حيث

---

[1] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص 24.

[2] محمد بن حسن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2004، ص57.

[*] هو حذف الحرف الثاني الساكن.

أصبحت "فاعلن"، "فعولن" و"مستفعلن" أصبحت "فاعلن" و هذا الزحاف في صدره دون العجز، وقد مكن البحر البسيط الشاعر من التعبير عن خلجاته النفسية، لما يحتويه البحر من دقة و جزالة و مكنه من توصيل مشاعره للمتلقي و التأثير فيه.

**ج) قصيدة: نعد المشرفية:**

نعد المشرفية و العــوالي و تقــتلنا المنون بلا قــتال
و نرتبط السوابق مقربـــات و ما ينجين من جنب الليالي
نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال
رماني الدهر بالأزراء حتى فؤادي في غشاء من نبـــال
فصرت إذا أصابتني سهام تكسرت النصال على النصال[1]

**شرح القصيدة:**

إن هذه القصيدة من أرقى القصائد التي قالها المتنبي في غرضه الرثاء، و عدها أهل الأدب من أهم المراثي التي حفظها الدهر و رددها التاريخ و احتذ- بها الذين أتــوا بــعده، حيث صور لنا المرثية و أعلى من مقامها و كأنه لم تمت امرأة في مثل هذا الجلال، و أن الناس استعظموا موتها كأنه لم يمت أحد قبلها و القصيدة كلها رثاء و ذكر مناقب الميتة وذكر الموت و ما يتعلق به، إذ لا يخلو بيت من ذكرها، و قالها في سنة سبعة و ثلاثين وثلاثين مئة.

**التقطيع العروضي:**

نعد المشرفية و العوالي و تقتلنا المنون بلا قتال
- نعدد لمشرفية و لعوالي و تقتلنا لمنون بلا قتالي

0/0// 0///0// 0/0/0// 0/0// 0///0// 0///0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 172.

و نرتبط السوابق مقربات و ما ينجين من خبب الليالي

- و نرتبط سسوابق مقرباتن و ما ينجين من خبب لليالي

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال

- نصيبك في حياتك من حبيبن نصيبك في منامك من خيالي

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نباء

- رماني ددهر بالازرائي حتى فؤادي في غشائن من بنالي

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

مفاعلتن مفاعلْتن فاعلن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

فصرت إذا أصابني سهام تكرست النصال على النصال

- فصرت إذا أصابني سهامن تكرسست ننصال علي ننصالي

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

مفاعلتن مفاعلْتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

بحر هذه القصيدة "الوافر" و هو أكثر البحور مرونة وألينها وزنـــا وأغناها موســـيقى، فهو يشع بالنغم العذب الحنون، و هو بذلك صالح لمعظم الموضوعات وأكثرها استعمالا ومفتاحه:

بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن[1]

وسمي بالوافر "لكثرة الحركات في تفعيلاته ووفرتها لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن"[2].

و من خلال التقطيع العروضي تبيّن أن تفعيلة "مُفَاعَلَتُنْ" أصابها زحاف [*]"العصب" فأصبحت "مُفَاعَلْتُنْ" و هو سكون الحرف الخامس و قد شمل "البيت الأول" في صدره، والبيت الثاني و الثالث" جاءت تفعيلاتهم سليمة و تامة، أما "البيت الرابع" فأصابه في صدره و عجزه، و البيت الخامس أصابه في الصدر دون العجز، و تفعيلة "فعولن" أصابها زحاف [*]"الأجم" إلى "فاعلن" ووقع في البيت الرابع و البحر الوافر ساعد المتنبي في التعبير عن أفكاره و إظهار أحزانه ورسم صورة راقية للميتة لاتصاف البحر بالمرونة والموسيقى و غناه بالنغم الحنون و هو بذلك مناسب لغرض القصيدة.

**3. القافيـــة:**

القافية "و هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه، مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن"[3].

و تتكون القافية من حروف يلتزم بها الشاعر و هي:

**أ) حرف الروي:**

"هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه"[4].

---

[1] سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، عالم الكتب للنشر و التوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1999، ص 55.

[2] محمد حسين إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض و القوافي، الدار الفنية، (د.ب)، (د.ط)، 1988، ص 106.

[*] العصب: هو سكون الحرف الخامس.

[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، ص 135.

[4] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1994، ص 149.

و يعد الروي هو الأساس في بناء أي قصيدة و قد اعتمد عليه شاعرنا في سيفياته واستخدمه في ثلاثة أصوات "حرف اللام" وقد قامت عليه أغلب قصائده و بلغ عددها 17 قصيدة.

منها قصيدته في مدح سيف الدولة و هو يذكر استنفاذه أبا وائل تغلب بن داود بن حمدان العدوى.

إلامَ طَمَاعِيةُ العَاذِلِ ولاَ رأي في الحُبَّ للعَاقِلِ

يُرادُ مِنَ القَلبِ نِسيَانُكم و تَأبَى الطباعُ على النَاقلِ[1]

و يليه حرف الميم فنظم على منواله 11 قصيدة.

و مثال ذلك قوله:

إِذَا كَانَ مَدحُ فَالنَسِيبُ مُقَدمٌ أكلَّ فَصيح قَال شِعرًا متيمُ

لحب ابن عبد الله أولى فَإنه به يَبدُأ الذِكر الجَميلُ و يَختِمُ[2]

أما الحرف الباء فقد نظم فيه 10 قصائد، حيث قال:

لاَ يَحزَنَ الله الأَميرَ فَإنَنِي لآخذُ مَنْ حَالَاتِهِ بِنَصيبِ

و مَنْ سَتَرَ أهَل الأرضَ ثَمْ بَكَى أسَى بَكَى بِعُيون سَرهَا و قُلُوبِ[3]

ونلاحظ أنه بنى جلّ قصائده على الأصوات المجهورة و هي: اللام، الميم، الباء، وكلها تدل على الفخامة و الشدة و القوة.

**ب) حرف الوصل:**

"حرف مد يتولد عن إشباع حركة "الروي" فيكون ألفا، واوا، ياء"[4].

وقد "يكون بهاء بعد الروي"[5].

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 175.

[2] المصدر نفسه: ص 194.

[3] المصدر نفسه، ص ص 206، 207.

[4] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 149.

[5] عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، ط3، 1987، ص 94.

وقد وجد في سيفيات المتنبي و مثال ذلك.

مثال الوصل بألف المدّ قول الشاعر:

فَدَيْنَاكَ من رَبْع و إنْ زِدْتَنَا كَربًا فَإنَكَ كُنتَ الشَرق للشَمسِ و الغَربَا

وكَيفَ عَرفنَا رَسْمَ من مَلَمَ يَدعَ لَنَا فُؤَادَا لعرفان الرسوم و لا لُبّا[1]

فنلاحظ أن الروي هو حرف الباء المتحركة في آخر الأبيات، و جاء ألف المد نتيجة لإشباع فتحته الباء و هي الوصل، و هذا الألف جاء موصولا بضمير المتكلم في البيت الأول و الثاني.

مثال الوصل بالهاء كقوله:

وفَاؤُكُمَا كَالرَبْعِ أشْجَاهُ طَاسِمَهْ بِأَنْ تُسعِدَا و الدَمْعُ أشْفَاهُ سَاجِمَهْ

و مَا أَنَا إلّاَ عَاشقُ كل عَاشِقَ أعِق خَلِيلِية الصفَيين لَائِمةْ[2]

الروي هنا حرف الميم المتحركة في آخر الأبيات وحرف الوصل هنا جاء ساكنا وهو الهاء.

**ج) توافق العروض و الضرب:**

و يسمى أيضا التصريع وهو استواء آخر جزء في الصدر مع آخر جزء في العجز، وقد تجلى في سيفيات المتنبي، وورد جله في المطالع و مثال ذلك قوله:

وفَاؤُكُمَا كَالرَبْعِ أشْجَاهُ طَاسِمهْ بأَنْ تسعِدَا و الدَمعُ أشْفَاهُ سَاجِمهْ[3]

توافقت صورة العروض و الضرب في هذا المثال من خلال توافق قافية "طاسمهْ" مع قافية "ساجمهْ".

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 183.

[2] المصدر نفسه: ص ص 166، 167.

[3] المصدر نفسه: ص 169.

و قوله أيضا:

لِهَذَا اليومِ بعد غدٍ أُريجُ ونَارُ فِي العدو لَهِا أجيحُ[1]

و هنا توافق العروض و الضرب في قافية "أريجُ" مع قافية "أجيحُ"

و أضاف أيضا:

عَوَاذِلُ ذَاتِ الخالِ في حَوَاسِدُ و إنّ ضَجِيجُ الخُودِ مني لمَاجِدُ[2]

توافق هنا العروض و الضرب في قافية "حواسدُ" مع قافية "لماجدُ".

و نستخلص أن التصريع في سيفيات المتنبي جاء في مطالع القصائد، و هذا لا يمنع من وجوده في ثنايا قصائده مثل:

إذَا سَايَرتُه باينته و بانهَا وشَانتهُ فِي عَين البَصير وزانهَا[3]

و توافق العروض و الضرب في قافية "بانها" و قافية "وزانها"

و قوله أيضا:

فَأَقْبَلَ من أصَحَابِهِ و هو مرسلُ و عَاد إلى أصَحَابِه و هو عَادِلُ[4]

توافق العروض و الضرب في قافية "مرسل" و قافية "عادل".

وقد عمد الشاعر إلى توظيف هذا الضرب لأنه يضفي نغما موسيقيا رائعا تسترسل له الأذن من خلال توافق قوافيه.

**د) التدويـــر:**

و يعني "البيت الشعري مدور، فوزعت الكلمة الأخيرة في الشطر الأول بينه و بين بداية الشطر الثاني، و ذلك ليستقيم الوزن فيها"[5].

وقد ورد في سيفيات المتنبي و مثال ذلك قوله:

---

[1] المصدر السابق: ص 199.

[2] المصدر نفسه، ص 204.

[3] المصدر نفسه: ص 211.

[4] المصدر نفسه، ص 239.

[5] ياسين عياش خليل: العروض دار المسيرة، (د.ب)، ط1، 2011، ص 56.

ولنَا عَادَة الجميل من الصبـــــر لو أنّا سِوى نَــواكَ نسَامُ
والذِي يَشهَدُ الوَغَى سَاكنَ القُلــب كَأنَ القِتــَالَ فيهَا ذمـــامَ
إنَما هَيبَةِ المَؤمَلِ سَيفُ الـــدولة المَلكُ فِي القُلوبِ حسامُ[1]

جاءت في هذه لأبيات الألفاظ [الصبر، القلب، الدولة] لتربط بين الصدر و العجز وأضفى ذلك نغما موسيقيا و سنح للشاعر التنفيس.

و قوله أيضا:

كُنتَ فيمَا كَتَبْتَهُ نَائمَ العَيــنِ فَهَلْ كُنتَ نَائِم الأقلَامِ
أيُهَا المُشتَكِي إذَا رقدَ الِإعــدامَ هَلْ رَقدَة مَعَ الإعَدامِ
افتَح الجَفنَ و اترَكْ القَولَ في النو مِ و مَيزْ خِطَابَ سَيفَ الأنَامِ
كل آبَائِه كرامَ بَنِي الدُنــْيَا و لَكنَهُ كَريمُ الكِرَامِ[2]

جاءت في هذه الأبيات الألفاظ [العين، الإعدام، النوم، الدنيا] لتصل بين الصدر والعجز، و قد أعطى هذا التدوير نغما موسيقيا و مكن الشاعر من التعبير عن فكرته دون توقفها.

[1] المصدر السابق: ص 170.
[2] المصدر نفسه: ص 223.

## ثالثا: المستوى الدلالـــي

يــعد علم الدلالة من أحــدث فروع اللسانيات الحديث الذي يهتم "بدراسة المعنى"[1]، دراسة وصفية موضوعية، لهذا صنف في قمة المستويات الباحثة في النص الأدبي و ذلك لخصوصيته، إذ نجده يبحث في النص و يحيط بكل جوانبه للكشف على الدلالة الكامنة والخفية للإيضاح المعنى الحقيقي و الجوهري المراد به هذا النص.

### 1. حقل الألفاظ:

و قبل الخوض في الحقول الدلالية المتوفرة في سيفيات المتنبي، سنتعرف أول الأمر على مفهوم الحقول الدلالية، "هو صنف أو عنوان تندرج تحته مجموعة كلمات، والكلمات داخل الحقل الدلالي الواحد إما أن تكون في حالة تشابه في المعنى و إما أن تكون في حالة اختلاف"[2].

وإذا تمعنا في نصنا (السيفيات) نجدها زاخرة بالمعاني و الألفاظ قد أفردناها في حقول دلالية على الشكل التالي:

**أ) حقل المدح:**

أيْنَ أَزْمَعتَ أيَهذَا الهُمَامُ؟ نَحنُ نبتُ الرُّبى و أنتَ الغُمَامُ[3]

و قول أيضا:

و أَنتَ الفَارِسُ القَوّالُ صَبْرًا و قَدْ فَنِي التكلّمُ و الصَّهِيلُ[4]

يقــول:

كريمُ متى اسْتُوهِبْتَ مَا أنتَ رَاكبُ وقد لقِحتْ حَرْبَ فَإِنَكَ نَازِلُ

إِذَا الجَودِ أعطِ النَّاسَ مَا أنتَ مَالكُ ولَا تعْطينّ النَاسَ مَا أنَا قَائِلُ[5]

---

[1] أحمد مختار: علم الدلالة، دار الكتب، (د.ب)، ط5، 1998، ص 15.

[2] محمد علي الخولي: علم الدلالة (علم المعاني)، دار الفلاح لنشر التوزيع، عمان–الأردن،(د.ط)، 2001، ص 174.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 169.

[4] المصدر نفسه: ص 172.

[5] المصدر نفسه: ص 239.

يقــول المتنبي:

و إذَا اشتهى خَلُودُكَ داعٍ قَالَ لَازِلتُ أو تَرى لَكَ مثلاً[1]

يقــول أيضا في مدحه:

يَا أكْرَمَ الأكْرَمِينَ يَا مَلِكُ الـــ ـــأملَاكِ طُرّا يَا أصْيَدَ الصَّيدِ[2]

يقــول:

فَكَانَ أَحسَنَ خَلْقِ الله كُلِهِم و كَانَ أحسنَ مَا فِي الأحسَنِ الشيمُ[3]

يقــول في مدح سيف الدولة:

أنتَ الشُجَاعُ إذَا مَا لَمْ يَطَأْ فَرسْ غَيرَ السنُورِ و الأشلاَءُ و القُلل[4]

إن المتمعن في حقل ألفاظ المدح يجده حافلا و غنيا بالألفاظ و المعاني التي تخلد ذكر سيف الدولة و تذكر انتصاراته فوصفه بأحسن الصفات و أعلاه قمة المراتب وفضله على ملوك عصره و كناه بأحسن الألفاظ و شبهه بأرقى وجوه التشبيه فهو [الكريم، الجواد، الشجاع، الفارس،...الخ] وكل هذه الألفاظ قد أضفت على نصه جمالية و رونق وساعدته في توصيل مبتغاه و نيل رضا أميره، و يندرج عن هذا الحقل حقلين آخرين هما:

- **حقــل الفخــر:**

فَتَيهًا وفَخرًا تغلبَ ابنة وَائلً فأنتَ لخَيرَ الفَاخِرِينَ قبيلُ[5]

وقال في موضع آخر يفتخر بنسب أخت سيف الدولة:

يَا أختَ خَيرَ أخٍ يَا بِنتَ خَيرَ أَب كَنَايَةُ بِهِمَا عن أشرَف النَسبِ[6]

ويقول:

---

(1) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 261.

(2) المصدر نفسه: ص 190.

(3) المصدر نفسه: ص 212.

(4) المصدر نفسه: ص 218.

(5) المصدر نفسه: ص 230.

(6) المصدر نفسه: ص 278.

إذا العَرَبُ العَربَاءُ رَازتْ نُفُوسَهَا فأنتَ فَتَاهَا و المَليكُ الحَلاَحِلُ(*)[1]

وقوله أيضا:

أنتَ الذِي بَجَحَ الزَمَانُ بِذكرِهِ وتَزَينتْ بِحدَيثَهَ الأَسمَارُ[2]

- **حقل الاعتزاز بالنفس:**

يقول الشاعر:

سَيعلمُ الجمعُ مِمّن ضَمَّ مَجلسُنَا بِأنني خَــيرُ من تَسعَى بِه قدمُ

أنَا الذِي نَظرَ الأعْمَى إلى أدَبِي و أسمَعتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ[3]

ويقول في موضع آخر:

ألخَيلُ و اللَّيلُ و البَيدَاءُ تَعرفَنِي والسَيفُ والرَمحُ والقِرطَاسُ والقَلَمُ[4]

و يقول أيضا:

ما أبَعدَ العَيبُ و النقصَانَ مَنْ شَرَفِي أنَّ الثَريَا وَذانِ الشَيبُ و الهَرَمُ[5]

في هذين الحقلين يتجلى منعطفان، المنعطف الأول و صاحبه سيف الدولة، حيث أفاض عليه المتنبي بصفات حسنة، و ذكر مناقبه وافتخر بنسبه وألفاظه [الخير، أشرف النسب، فتاها، الحلاحل، بذكره، بحديثه الأسمار،...]، أما المنعطف الثاني و هو الشاعر نفسه، و خلال مدحه لأمير لم يتخلى هو كذلك عن ميزته الفريدة ألا و هي الاعتزاز ومن الألفاظ الدالة على ذلك [بأنني خير، نظر، أدبي، أسمعت، تعرفني، شرفي،...].

و قد أضفي هذين الحقلين على القصائد ميزة خاصة زادها جمالا و هذه الصفات والمناقب قد خلدها الذكر و ظلت ترددها الألسنة.

---

(*) السيد الركين الكثير المروءة.

(1) المصدر السابق: ص 240.

(2) المصدر نفسه: ص 180.

(3) المصدر نفسه: ص 212.

(4) المصدر نفسه: ص 213.

(5) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

**ب) حقــل المــوت:**

و يتجلى ذلك في قوله:

و هَذَا أوّلُ النَاعِينَ طُرًّا لأوَّل ميتةٍ فِي ذَا الجَلاَلِ
كَأنَ المَوتَ لَمْ يَفْجَعْ بِنَفسٍ و لم يَخْطرُ لِمَخلوق بِبَالِ
صَلاَةُ الله خَالقُنَا حُنوط عَلى الوَجهِ المُكَفنِ بِالجَمَالِ[1]

وقوله أيضا:

عَلى المَدفُونِ قَبل التربِ صَوْنًا وقبلَ اللَّحدِ فَي كرم الخَلالِ[2]

ويقول ف موضع آخر:

تُسقَى مَثوَاكَ غادٍ فَي الغَوادِي نَظيرٌ نَوالِ كَفكِ فَي النَوَالِ[3]

و يقول أيضا:

يمرٌّ بِقَبرِكَ العَافِي فَيَبكِي و يَشغلهُ البُكَاءُ عَنْ السُؤَالِ[4]

إن الناظر في حقل ألفاظ الموت يجدها وقعت في مرثيات المتنبي، فالشاعر قد عاشر الأمير و صادقه وأحبه محبة الأخ لأخيه و عدّ أقاربه بمثابة عائلته لذلك عند مماتهم صور لنا أوجاعه وآلامه و هذه القصيدة غنية بالألفاظ الدالة على الموت [الناعين، الموت، يفجع، المكفن، المدفون، حنوط، اللحد، المثوى، القبر، البكاء].

وما نستخلصه من هذا الحقل أن مرثياته قد صورت لنا مرارة فقدان إنــسان عــزيز، وما يخلفه في نفوس الناس وموقفه هو أيضا من الموت، و استعمل في ذلك كل المعاني التي تثبت ذلك الحزن، فأضفى جوا حزينا على القصائد.

---

(1) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 172.

(2) المصدر نفسه: ص 173.

(3) المصدر نفسه: الصفحة نفسها

(4) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

**جـــ) حقل الحرب:**

يقول المتنبي:

لَهُ عَسكَرَ خَيلُ وطَيرُ إذَا رَمَى بِهَا عَسكَرًا لم يَبقَى إلَّا جَمَاجِمُهُ[1]

تُحَارِبُهُ الأَعْدَاءَ و هِي عَبيدهُ و تَدَخِر الأموَالَ و هِي غَنَائِمُهُ[2]

و صرح في موضع آخر:

فَمَا تَكشِفُكَ الأَعدَاءُ عَنْ مَلَلّ من الحُرُوبِ وَلا الآراءُ عن زَلَلِ[3]

و قولـــه:

بَغُرتهِ فِي الحَربِ و السِلمِ و الحِجَى و بَذلِ اللُّهى و الحَمدِ و المَجدِ مُعَلَمُ[4]

و قد قـــال:

و مَا تقرُ سُيوفَ فِي مَمَالكِهَا حتى تقلقل دَهْرًا قَبلَ فِي القُلَلِ

مَثَلُ الأَمِيرِ تَبغِي أمرًا فَقَرِبهُ طُولُ الرِمَاحِ و أَيدِي الخَيلِ و الإبِلِ[5]

و يقول أيضا في وصف السلاح:

و أنَّ البِيضَ صُفَّ عَلى دُرُوعٍ فَشَوقَ مَنْ رآه إلى القِتَالِ[6]

لقد ولع المتنبي بالحرب و أدواتها، فجاء شعره ترجمة لتلك الحروب التي جرت بين الروم و المسلمين فكان شاهد عيان عليها، لذلك نجده استكثر من ذكر ألفاظ الحرب [الحرب، الأعداء، الغنائم، الحروب، السلم، المجد، السيوف، الرماح، الخيل، البيض، دروع، القتال] فأضفت هذه الألفاظ و غيرها على القصائد نوعا من الحماسة و التحفيز.

---

(1) المصدر السابق: ص 168.

(2) المصدر نفسه: ص 169.

(3) المصدر نفسه: ص 179.

(4) المصدر نفسه: ص 195.

(5) المصدر نفسه: ص 178.

(6) المصدر نفسه: ص 219.

**د) حقل الأسماء:**

و جاءت معظم قصائده حافلة بذكر الأمير و أقاربه وذكر ملوك الروم و من ذلك قوله:

لِحُبَّ ابنِ عَبدِ الله أَولى فإنَهُ بِهِ يَبدَأُ الذِّكْرُ الجَميلُ و يُختَمُ
تَعَرَضَ سَيفُ الدَّولَةِ الدَّهرَ كُلَهُ يُطبَّقُ فِي أَوَصاله و يُصمَمُ[1]

قـــال:

وأنتَ أَبُو الهِيجَاءَ بنُ ابنه تَشابَهَ مولُودُ كَريمُ و وَالـــدُ
و حَمدانُ حَمدونُ حَارثُ و حَارِثٌ لُقمَانُ لُقْمَانُ راشِدُ[2]

وقد خاطب ببعض الكنايات كقوله:

يَا أُختَ خَيرَ أَخٍ يَا بِنتَ خَيرَ أَبٍ كَنَايَة بِهمَا عَنْ أشرَفِ النَسَبِ[3]

و قام كذلك بذكر بعض ملوك الروم و مثال ذلك:

رَضَينَا والدَّمَستقُ غَيرَ رَاضٍ بِمَا حَكَمَ القَوَاضِبُ و الوَشِيجُ[4]

وكـــذلك:

أَجَلَّ مِنْ وَلَدِ الفَقَاسِ مُنكَتِفُ إِذْ فَاتَهُنَ و أَمْضَى مِنهُ مُنصَرِعُ[5]

و في قـــوله:

و أسلم ابنُ شُمَشقِيقُ أَليته أَلاَّ انثَنَي فَهُو يَنأَى و هي تَبتَسِمُ[6]

وبعد عرضنا لحقل الأسماء استخلصنا أنها تقع في عنصرين، العنصر الأول هو الإكثار من ذكر اسم سيف الدولة و أقاربه و استعماله بعض الكلمات و من الألفاظ [سيف

---

(1) المصدر السابق: ص 194.
(2) المصدر نفسه: ص 206.
(3) المصدر نفسه: ص 278.
(4) المصدر نفسه: ص 199.
(5) المصدر نفسه: ص 201.
(6) المصدر نفسه: ص 271.

الدولة، ابن عبد الله، أبو الهجاء، حمـــدان حمدون، حارث، وحارث لقــمان، لقــمان راشد، ابنه، ولد، أخت، أخ، بنت، أب...]، و العنصر الثاني و ضم ملوك الروم [الدمستق، ولد الفقاس، ابن شمشقق..]

ولعل هذا التوظيف المزدوج لملوك المسلمين وملوك الروم ما هو إلا لإبراز تلك المعارك التي كانت تجرى آنذاك و لإضفاء نوع من الاعتزاز و إبراز للقوة، و لأن غرض المدح والرثاء يتطلب هذا الأمر.

**2. الصـــورة الشعرية:**

لقد حظي مصطلح الصورة الشعرية بعناية النقاد قديما و حديثا و يرجع هذا الاهتمام لكونها الأداة المثلى التي يعتمدها الشاعر في صياغة تجربته الإبداعية و و سيلة النقاد في الحكم على الأعمال الأدبية، و هي "أية هيئة تثيره الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة و موحية في آن واحد"[1]، و من صورها:

**أ) التشبيـــه:**

و التشبيه عند البلاغيين له أكثر من تعريف، إلا أننا نستطيع أن نخرج بتعريف له "صفة الشيء بما قارنه و شاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأن لو ناسبه مناسبة كلية لكان أياه"[2].

و من صور التشبيه في السيفيات ما يلي:

و مَا حَاجَة الأظعَان حَولكَ فِي الدُجَى إلى قَمَرٍ مَا وَاجدُ لَكَ عَادِمُهْ[3]

---

[1] علي الغريب محمد الشاوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيل، مكتبة الآداب، (د.ب)، ط1، 2003، ص 17.

[2] أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار للجيل،ج1، (د.ب)، ط5، 1981، ص 286.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 175.

"تشبيه بليغ"، ذكر فيه الطرفان، المشبه و هو سيف الدولة و المشبه به هو القمر، حيث شبه سيف الدولة بالقمر إذا قال لا حاجة للنساء معك إلى القمر في الليل لأنك مثله، و وجه الشبه هو النور من كليهما.

يقول:

ومَا المَوتُ إلّا سَارقٌ دَقَ شَخصُهُ يَصُولُ بِلَا كَفٍ وَ يَسعَى بِلَا رِجلِ[1]

وهذا "تشبيه بليغ"، ذكر فيه الطرفان فقط، و حذف أداة التشبيه، و المشبه "الموت" والمشبه به "السارق"، حيث شبه الموت بالسارق، و وجه الشبه أن كلاهما يأتيان الإنسان خلسة ودون استئذان.

قال المتنبي:

أعِيذُهاَ نَظَراتٍ مِنكَ صَادِقَةً أنَّ تَحسبَ الشَحمَ فِيمَنْ شَحمُهُ وَرَمُ[2]

و هو "تشبيه ضمني"، المشبه "الشحم" و المشبه به "الورم"، حيث شبه من يخطئ في رأيه كما يرى ورم الإنسان فيحسبه شحم و قوة، و قد ساهم هذا التشبيه في إيضاح المراد منه و هو إظهار ظلم سيف الدولة.

و تتوالى تشبيهات شاعرنا في سيفياته إذ قال:

إنَّ هَذَا الشِعرَ فِي الشِعرِ مَلَكْ سَارَ فَهُو الشَمسُ و الدُنَّيَا فَلَكْ[3]

تشبيه بليغ ، المشبه هنا هو "الشعر" و المشبه به هو "الملك" حيث شبه حسن شعره بالملك بين عامة الناس، و وجه الشبه هنا الاستحسان والقبول والقوة و العظمة.

وقد استخدم الشاعر حرف الشبه "الكاف" في قوله:

ويَومَا كَأنَّ الحُسنَ فِيهِ عَلاَمَةٌ بَعثتِ بِهَا و الشَمسُ مِنكَ رَسُولُ[4]

---

[1] المصدر السابق: ص 182.

[2] المصدر نفسه: ص 218.

[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه: ص 226.

وهذا تشبيه مجمل قد استوفت فيه كل أركان التشبيه فالمشبه هنا هو "حسن اليوم" والمشبه به هو "علامة" حيث شبه حسن اليوم و بهائه بالعلامة، ووجه الشبه هنا هو الوضوح.

و قال أيضـــا:

أيْنَ أزمَعتَ أيَهذَا الهُمَامُ نَحنُ نَبت الربى و أنْتَ الغَمَامُ[1]

في هذا البيت يسأل المتنبي أيــن تقصد؟ و كيف ترحل عنا؟ و نحن لا نعيش إلا بك، لأنك كالغمام الذي يحي الأرض بعد موتها و نحن كالنبات الذي لا حياة له بغير الغمام، وإذ تأملنا هذا التشبيه رأينا أنه جمح إلى حذف الأداة، و حذف وجه الشبه لأن الشاعر عمد إلى المبالغة و الإغراق في إدعاء أن المشبه هو المشبه به نفسه لذلك جمح إلى إهمال الأداة و إهمال وجه الشبه، و هذا هو التشبيه البليغ.

و بعد إيرادنا لمعظم التشبيهات الموجودة في السيفيات استخلصنا أن المتنبي قد وظف التشبيه بكل أنواعه، "تشبيه بليغ، تمثيلي، ضمني، مجمل"، و هكذا استكثر الشاعر من التشبيه و اعتمد عليه في بناء العديد من صوره الشعرية.

**ب) الاستعـــارة:**

هي "جملة أن يكون الفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم"[2].

وإذا نظرنا إلى الصورة الاستعارية في شعر المتنبي في سيفياته نجده قد اعتمد على الاستعارة بنوعيها و نستهل الذكر بالاستعارة المكنية.

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 169.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتني به محمد فاضلي، بحاث للنشر، الجزائر، ط1، 2007، ص 29.

- **الاستعارة المكنية:** "و هي تشبيه ذكر فيه المشبه وحذف المشبه به"[1].

قال المتنبـــي:

شَفَاكَ الذِي يَشفِي بِجُودِكَ خَلقهُ فَإنَكَ بَحْرَ كل بَحْرِ له بعضُ[2]

في هذا البيت شبه الشاعر "الجود" بالدواء، فحذف المشبه به و هو "الدواء"، و ترك قرينة له و هو الشفاء على سبيل "الاستعارة المكنية"

و تتجلى أيضا في قولـــه:

ألمجدُ عُوفَي إذْ عُوفَيتَ و الكَرمُ وزالَ عنكَ إلى أعدَائِكَ الألَمُ[3]

ففي هذه الصورة المكنية تشبيه الشاعر الجود "بإنسان يعافي"، حذف المشبه به وترك قرينة له "عوفي" على سبيل "الاستعارة المكنية".

و قولـــه أيضا:

واحِرَّ قَلبَاه مِمَّنْ قَلبهُ شِيمُ و من بِجِسمِي و حَالِي عِنده سَقَمُ[4]

و هنا شبه الشاعر الحزن في قلبه "بنار تحرق" حذف المشبه به و هو النار و أبقى على ما يدل عليه و هو "الحر"، على سبيل "الاستعارة المكنية"

قـــال:

يُفدي أتمُ الطيرِ عُمْرًا سِلاَحُهُ نُسُورُ الفَلاَ أحداثُها و القَشَاعِمُ[5]

و هنا شبه الشاعر النسور بجيوش الحرب فحذف المشبه به و هو "الجيوش" و أبقى على قرينة له "يفدي" على سبيل "الاستعارة المكنية".

---

(1) ينظر: محمد على السلطان: المختار من علم البلاغة و العروض، دار العصماء، سوريا- دمشق، ط1، 2008، ص103.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص231.

(3) المصدر نفسه: ص 232.

(4) المصدر نفسه: ص 212.

(5) المصدر نفسه: ص 245.

و قال أيــضا:

إذَا مَا لَبستَ الدَّهرَ مُستَمتِعَا به تَخرقت و المَلبوسُ لم يَتَحرقِ[1]

استعارة مكنية، حيث شبه الدهر بلباس يلبس وحذف المشبه به "اللباس" و أبقى لازمة من لوازمه و هي "لبستَ" على سبيل الاستعارة المكنية.

- **الاستعارة التصريحية:** و "هي تشبيه حذف المشبه، و أبقى المشبه به"[2].

و من الصور التصريحية مايلي:

أحَبكَ يَا شَمسَ الزَمَانِ و بَدْرَهُ و إن لاَ مني فِيكَ السُهَى و الفَرَاقدُ[3]

في قوله هذا شبه سيف الدولة بالشمس و البدر فحذف المشبه و هو "سيف الدولة" و صرح بالمشبه به، و هو "الشمس و البدر"، على سبيل "الاستعارة التصريحية".

و قوله أيضا:

يبنَّ لِي البَــدْرَ الذِي لَا أريدُهُ و يَخفِينَ بدْرًا مَا إليه سبيلُ[4]

في هذا البيت شبه الشاعر سيف الدولة "بالبــدر" وحــذف المــشبه وهو "سيــف الدولة"، وصرح بالمشبه به على سبيل "الاستعارة التصريحية".

و نستكمل سلسلة الاستعارة التصريحية كقولــه:

أَلاَ أَيُهَا السَّيفُ ليَس مغمدًا ولَا فيه مُرتَابُ و لَا منه عَاصِمُ[5]

حيث شبه الشاعر سيف الدولة بالسيف، فحذف المشبه "سيف الدولة الحمداني" وصرح بالمشبه به "السيف" على سبيل الاستعارة التصريحية.

---

(1) المصدر السابق: ص 221.

(2) ينظر: محمد علي سلطاني: المختار من علم البلاغة و العروض، ص 100.

(3) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 206.

(4) المصدر نفسه: ص 226.

(5) المصدر نفسه: ص 248.

و هناك استعارة تصريحية في قوله:

و إذا الأرضُ أظلمَتْ كَانَ شَمسًا و إِذَا الأَرضُ أَمحَلتْ كَانَ وبلاً[1]

شبه الشاعر سيف الدولة بالشمس، حذف المشبه و هو "سيف الدولة" و صرح بالمشبه وهي "الشمس" على سبيل "الاستعارة التصريحية".

و على كل حال فقد كانت استعارات المتنبي كثيرة، و متنوعة و إذا ما أمعنا النظر في الاستعارة التصريحية نجدها جاءت كلها عن سيف الدولة، و بهذا فهو أبدع في معانيها وأضفت على قصائده جمالا و وضوحا.

**ج) الكنايـــة:**

"لفظ أطلق و أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى"[2].

و هذه بعض الكنايات التي جاءت في سيفيات المتنبي:

قـــال:

و نَرتَبطُ السَوابقَ مُقربَاتٍ ومَا يُنجِينَ من خَببِ اللَّيَالِي[3]

ففي هذا البيت كناية عن موصوف و هو الخيل إذ يقول نرتبط الخيول الكريمة لتنجو بنا إذا ألم بنا حادث لكن في الليل لا تنجينا.

و قولـــه:

صَلاَةُ الله خَالقَنَا حنوطُ على الوجه المُكفنِ بالجَمالِ[4]

وهذه كناية عن موصوف و هو جمال الكفن لوجهها، إذا قال أن الموت لم يغير من جمالها و كأن الجمال كفن لوجهها.

و كذلك من صور الكناية عن صفة قول الشاعر:

---

[1] المصدر السابق: ص 261.

[2] عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العرب، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 203.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 172.

[4] المصدر نفسه: ص 172.

أطَابَ النفسَ أنكَ مُتَ موتًا تَمنتهُ البَواقِي و الخَوالِي[1]

وفي هذا البيت كناية عن صفة و هي شرف الميتة التي ماتتها أم سيف الدولة فقد ماتت في العز و العفاف.

ويقــول المتنبي:

فَظَلَ يُخضَبُ منَّها اللِحيَ فتى لاَ يُعيدَ على النَاصِلِ[2]

ففي البيت كناية عن صفة و هي كثرة القتل، إذ ظل سيف الدولة يخضب من الأعداء الحاهم بدمائهم و يواصل:

فَهنّ مَعَ السَيدَانِ فِي البِرّ عسل و هنّ مَعَ النسيانِ فِي المَاء عوم[3]

في هذا البيت توجد كناية عن صفة القوة و الشجاعة، إذ أن خيله تعدو مع الذئاب في البر و تعوم مع الحيتان في البحر.

في آخــر:

تَمُرُ بِكَ الأبطَالُ كَلْمى هَزيمةً و وَجهكَ وَضَاحُ و ثَغرُكَ بَاسِمُ[4]

كنى الشاعر هنا الوضاحة و الثبات، بوضاحة الوجه، وكنى عن السعادة و الفرحة بالانتصار، و هي كناية عن وصف.

و من هنا يمكننا القول أن المتنبي قد سار على نهج القدماء في توظيفه للصورة الشعرية، فقامت على الأدوات البلاغية التقليدية نفسها (التشبيه، الاستعارة، الكناية)، أما وظيفتها فقد أدت الغرض المطلوب و هو الثناء على سيف الدولة و تمجيده و عرضه في صورة إيجابية، و هذا ما لمسناه من خلال دراستنا لها، بالمقابل رسم صورة عكسية للعدو والحط من قيمته.

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 173.

[2] المصدر نفسه: ص 177.

[3] المصدر نفسه: ص 195.

[4] المصدر نفسه: ص 246.

**3. المحسنات البديعية:**

لقد أولى شاعرنا أهمية للصورة البديعية راسما بذلك مختلف انفعالاته و أحاسيسه والبديع "ليس ترفا في الأسلوب الأدبي أو الحيلة التي تكون بمثابة فضول، التي يستغنى عنها (...) ولا هو يأتي بعد استفاء البلاغة لعلمي المعاني و البيان بل منزلته لا تقل شأن عنهما"[1].

والمحسنات البديعية تأتي على نوعين:

**أ) المحسنات المعنوية:**

"ما قصد بها تحسين المعنى أولاً، و إن تبعه تحسين اللَّفظ"[2].

و من المحسنات المعنوية:

**1- الطباق:**

"هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام و قد يكون اسمين أو فعلين أو حرفين مختلفين"[3].

إن الناظر في سيفيات المتنبي يجدها غنية بالطباقات فلا تكاد تخلو قصيدة إلا وذكر فيها أكثر من طباق، بل و في البيت نفسه يورد طباقين و أكثر، و قد وظف الطباق بنوعيه، لذلك سنحاول أن ندرس بعضا منها و التي أكسبت شعره هذا الغموض والرونق في الوقت نفسه.

مثل قوله:

مُشِبٌّ الذِي يَبكِي الشَّبابَ مَشيبهُ فكيفَ تُوقيهِ و بَانِيه هادِمُهْ[4]

---

[1] عبد القادر حسيني: فن البديع، دار الشرق، بيروت، (د.ط)، (د. ت)، ص 11.

[2] أمين أبو ليل: علوم البلاغة (المعاني و البيان، و البديع)، دار البركة للنشر، عمان، ط1، 2006، ص 213.

[3] سميح أبو مغلي: علم الأسلوبية و البلاغة، دار البداية، عمان، ط1، 2011، ص 151.

[4] أبو طيب المتنبي: الديوان، ص 167.

في هذا البيت "طباق الإيجاب" بين (بانيه ≠ هادمه)، وقد ساعد هذا في إيضاح معنى البيت و توصيل الشاعر المراد تبليغه للمتلقي.

و قوله أيضـــا:

وكَأنمَا جَدوَاهُ مِنْ إكثَارِه حسد لسَائِله على إقلاَلِهِ[1]

طباق بين (إكثاره ≠ إقلاله)، فقد أورد اللفظتين في آخر العرض و في آخر الضرب، قد أضفت هاتين اللفظتين معنا جميلا على البيت.

يقول المتنبي:

لَحُبّ ابن عبد الله أَولَى فإنَهُ به يَبدأُ الذِكرُ الجَميلُ و يَختمُ[2]

يوجد طباق هنا بين (يبدأ ≠ يختم) و لهذا التضاد أثر براق على المعنى، و ساهم في توضيح معنى البيت ألا و هو حبّ ابن عبد الله.

قال الشاعر:

فَإنَّ قليل الحُبّ بالعَقل صَالِحُ و إنّ كَثيرَ الحَبّ بالجَهْلِ فَاسِدُ[3]

ورد الطباق هنا بين (قليل ≠ كثير)، (العقل ≠ الجهل)، (صالح ≠ فاسد)، و هذا الزخم من التضاد قد أكسب البيت جمالا و رونقا و نغما موسيقيا.

و قد استخدم الشاعر كذلك طباق السلب و هي كالآتي:

يَلقَى المُلُوكُ فلاَ يَلقَى سِوَى جَزَرٍ و مَا أعدّوا فَلَا يَلقَى سِوى نَفَلِ[4]

وقد ورد طباق سلب بين كلمتي (يلقى ≠ لا يلقى).

و يتجلى كذلك في قولـــه:

فَتًى لا تسْلُبُ القَتلَى يَداهُ و يَسلُبُ عفوَهُ الأسرَى الوثاقَا[5]

---

(1) المصدر السابق: ص 185.

(2) المصدر نفسه: ص 194.

(3) المصدر نفسه: ص 206.

(4) المصدر نفسه: ص 179.

(5) المصدر نفسه: ص 189.

و الطباق هنا بين لفظتي (يَسْلُبُ ≠ لاَ يَسلُبُ)

و أيضا قوله:

رَضَينَا وَالدَمستَقُ غَيرَ رَاضٍ بِمَا حَكمَ القَواضِبُ و الوَشيحُ[1]

هذا البيت يتمظهر فيه طباق السلب بين (رَضَينَا ≠ غَيرُ رَاضٍ)

و منه نجد أن للطباق أثر مزدوج ففي المعنى يكشف عن خبايا الكلمة بدعمها بعكسها، و في الشكل يزيد الأسلوب جمالا، وإيقاعا موسيقيا.

**2- المقابلـــة:**

نقصد بالمقابلة "الإتيان بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم الإتيان بما يقابل هذا المعنى على الترتيب"[2].

و سندرس بعض المقابلات الواردة في سيفيات المتنبي:

حيث قـــال:

فَقَدْ مَلَّ ضَوءُ الصُّبحِ مِمَا تغيرهُ و مَلَّ سَوادُ اللَّيل مِمَا تُزَاحِمُهُ[3]

وردت المقابلة هنا في العرض "مَلَّ ضَوءُ الصّبحِ" و أتى بما يقابلها في الضرب "مَلَّ سَوادُ اللَّيلِ".

و قـــال أيضا:

و تَعظَمُ فِي عَينِ الصَغِيرِ صِغَارُهَا و تَصغُرُ فِي عَينِ العَظِيمِ العَظَائِمُ[4]

و المقابلة هنا بين الشطرين "تعظم في عين الصغير صغارها" و "تصغر في عين العظيم العظائم".

---

[1] المصدر السابق: ص 199.

[2] زين كامل الخويسي، أحمد محمود المصري: فنون بلاغية، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 207.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 169

[4] المصدر نفسه: ص 245.

و أضـــاف:

و يَا أَجبَنَ الفُرسَان صَاحبهُ تَجتَرئ و يَا أَشْجَعَ الشُجعَان فَارقهُ تفرق[1]

و نلمس هنا مقابلة، حيث أتى الشاعر بـــ:

"يا أجبنَ الفرسان صَاحبهُ" وبما يقابله في الشطر الثاني "يا أشجع الشُجعَانِ فَارقُهُ".

و المغزى من اعتماد الشاعر على هذا النوع من المحسنات البديعية، أنها تؤكد المعنى وتعطي الأسلوب عذوبة و وقعا طيبا.

**ب) المحسنات اللفظية:**

وهي "تحسين اللفظ و تزيينه، و تعطي جرسا موسيقيا عذبا حيث يشكل وقعها جرسا موسيقيا تطرب له الأذن و ترق به المشاعر"[2].

و من المحسنات اللفظية مايلي:

**1- السجـــع:**

"هو اتفاق الفاصلة بين جملتين أو أكثر في الحرف الأخير و فائدته تزيين الألفاظ وتحسينها و إعطاء جرس موسيقي"[3].

و قد اعتمد الشاعر علـــى لون آخر مـــن ألوان المـــحسنات البديعية و هـــو "السجع"، وسنعرض البعض منها:

وفَاؤُكُمَا كَالربعِ أشجَاهُ طَاسِمُهْ بِأَنْ تسعِدا و الدَمعُ أشفَاهُ سَاجِمَهْ[4]

و السجع هنا "أشجاه، طاسمه، أشفاه، ساجمه"، ونلاحظ أن هذه الألفاظ قد توافقت في الفواصل الأخيرة، مما أعطى انسجاما وجمالا تطرب له الأذن.

---

[1] المصدر السابق: ص185.

[2] حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، (د.ب)، (د.ط)، 2011، ص 40.

[3] المرجع نفسه: ص 59.

[4] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 166.

و كقولـــه:

أجَلَتها مِنْ كُل طَاغٍ ثِيَابَهُ و مَوْطِئَهَا من كُل بَاغٍ ملاغمهْ[1]

في هذا البيت سجع "طَاغٍ، بَاغٍ" و قد توافقت في الفواصل الأخيرة و أعطت نغما موسيقيا رائعا.

و يلجأ الشعراء إلى هذا النوع من البديع لما له من أثر في المتلقي و هذا ما أدركناه في سيفيات المتنبي، حيث أعطى جرسا موسيقيا تطرب له الأذن بالإضافة إنه يثير الذهن لما ينطوي عليه من مفاجآت تقوي المعنى.

**2- الجنـــاس:**

ويقصد به "أن تتشابه اللفظتان في الشكل الخارجي وتختلفان في المعنى"[2].

و هو نوعان:

- **الجناس التام:** و هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي نوع الحروف وشكلها و عددها و ترتيبها.
- **الجناس الناقص:** وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة.

و اعتمد المتنبي على توظيف الجناس في سيفياته فيقـــول:

و نَدعوكَ الحسامُ و هَل حُسامُ يَعيش بِه مَنْ الموتِ القَتيل[3]

استخدم الشاعر الجناس هنا بين لفظتي "الحسام"، "حسام" فرغم تشابهها في النطق لكنها تختلف في المعنى، فاللفظة الأولى مراد بها "سيف الدولة" و الثانية "السيف"، و هو جناس جميل جاء ليشد المتلقي لمناقب هذا الرجل العظيم وهو جناس تام.

و قولـــه أيضا:

---

[1] المصدر السابق: ص 168.

[2] محمد على سلطاني: المختار في علوم البلاغة و العروض، دار العصماء، دمشق، ط1، 2008، ص 163.

[3] أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 171.

و وَضْعُ النَدى فِي مَوضعِ السَيفِ بالعلى مَضر كَوضعِ السيف فِي مَوضعِ النَدى[1]

والجناس في "الــندى" و"الندى" فهما أيضا يتفقان في النطق لكنهما يختلفان في المعنى، فالأولى تعني "الجودة"، و الثانية تعني "المطر الخفيف"، و هو جناس جميل وخفيف جاء ليبين أنه لا ينبغي وضع كل شيء في محله و غير ذلك مضر، و هو جناس تام.

كما تناول أيضا الجناس الناقص و هذا في قوله:

تَفَكُ العَنَاة و تغني العُفاةَ و تَغفرُ للمذَنبِ الجَاهِلُ[2]

و الجناس في البيت "العناة" و"العفاة" و هو جناس ناقص لاختلافهما في أحد الحروف.

كما قــال:

أقِلْ أنِلْ أقطع أحمل علّ سلّ أعدْ زدْ هشّ بشّ أدنِ سُرَّ صلِ[3]

هنا توجد تجنيسات كثيرة بين [أقِلْ، أنِلْ]، [سلّ، علّ]، [هشّ، بشّ]، وكلها ناقصة و لعل الغرض من إيراد هذه التجنيسات هو جلب إنتباه المتلقي و إثارته.

و قد تكرر هذا في موضع آخر:

عِشِ ابْق اسْمُ سُدْ جذ قدْ مُرِ أنه اسرُ فه تُسلْ

غِظِ ارْم صبِ احْم اغْز اسْب رُعْ زَعْ دِلِ اثن نلْ[4]

و تجد هنا أيضا جملة من التجنيسات: [سد، جد، قد]، [رع، زع]، [دل، نل]، و هي تجنسات ناقصة تثير القارئ من خلال جرسها الموسيقي و إيقاعها الصوتي الصادر عن تكرار حروفها.

---

(1) المصدر السابق: ص 236.

(2) المصدر نفسه: ص 178.

(3) المصدر نفسه: ص 218.

(4) المصدر نفسه: ص 168.

و الغرض من توظيف الجناس هو إحداثه لنغم موسيقي يثير النفس و تطرب إليه الأذن، كما يؤدي إلى حركة ذهنية تثير الانتباه عن طريق الاختلاف في المعنى و هذا ما تجلى حقا في سيفيات المتنبي.

و بعد عرضنا لبعض المحسنات الواردة في سيفيات المتنبي لاحظنا أنها محسنات غير متكلفة، و قد استطاع من خلالها أن يوصل لنا حبه و احترامه لسيف الدولة وتعظيمه من خلال ذكر المعنى و الإتيان بضده، و استطاع بذلك أن يثيرنا و يطربنا، أما بخصوص هذه الألفاظ فكلها جاءت سهلة و خفيفة.

# خاتمة

# خاتمــة

وصلنا إلى توقيع صفحة النهاية، بعد أن كنا قد وقعنا أولى صفحاتها مع بداية عرضنا هذا، و حاولنا أن نتوج ما خطته أقلامنا في متن بحثنا المتواضع بأن نعطي نظرة موجزة عن حركية الإيقاع في سيفيات المتنبي.

و عليه فقد أسفرت هذه الدراسة على النتائج الآتية:

- أن الإيقاع بوصفه نظامًا، ما يزال يفتقد إلى طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول، فهو إشكالية نقدية لم تستقر بعد، سواء على مستوى المفهوم أم على مستوى الاصطلاح.
- الإيقاع في التراث الغربي عامة و عند الفلاسفة خاصة يكمن في قواعد الجمال و في التناسب والتوافق.
- يعد ابن طباطبا أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع في كتابه الموسوم بعيار الشعر.
- إن القدماء العرب قد أفردوا الإيقاع في حد العروض و ربطوه بالموسيقى والوزن وما تعلق بهما.
- النقاد العرب المحدثين لم يستقروا على رأي واحد بل تعددت وجهات نظرهم نظرا لمشاربهم الثقافية.
- يعد سيف الدولة المنعطف الأهم في حياة المتنبي، سواء على مستوى الشخصي أو الأدبي، فقد وجد الراحة و الطمأنينة هذا من الناحية الشخصية، أما على أساس الأدب فقد تطور في ظله.
- تعد صفات الشجاعة والكرم و الوفاء أكثر الصفات المستعملة في مدح سيف الدولة.
- تعدد الأسباب و الدواعي في كتابة السيفيات.
- استعمال الشاعر الأساليب الإنشائية و الخبرية.

- الإكثار من استخدام الأصوات المجهورة.
- تتسم بحور الشعر العربي بالمرونة و الليونة، و هي بذلك صالحة لمختلف الأغراض و تتسع لمختلف المعاني، فقد استخدم المتنبي البحور: "الطويل، الوافر، البسيط" في كل الأغراض التي تطرق إليها في السيفيات و إن تم ذلك بنسب متفاوتة.
- ورد التصريع في مستهل قصائد السيفيات و جاء في ثناياها بنسب قليلة.
- اعتماده على قافية قوية و هي الباء و تدل على الشدة و الفخامة.
- استخدم المتنبي المحسنات البديعية من جناس و مقابلة و طباق، واستعمل السجع بنسبة قليلة لأنه يختص بالنثر أكثر.
- جاءت سيفيات زاخرة بالألفاظ المتنوعة و التي أحالتنا على زخم عارم من المعاني ميزناها في حقول دلالية.
- وظف المتنبي الصورة الاستعارية لعدها وسيلة لتشكيل عالمه الخاص معتمدا على الشعر لخلق هذا العالم.
- كانت الكناية عن صفة أكثر توظيف عند الشاعر لأنه في مقام المادح و الواصف والمدافع عن السيف الدولة.
- لغة السيفيات جاءت لغة بسيطة و سهلة بعيدة عن التعقيد و المبالغة فكان مدحه لسيف الدولة صادقا ويدل على حبه الحقيقي لهذا الأمير.
- التصريع له فاعلية إيقاعية في سيفيات المتنبي و يتجلى هذا من خلال توظيفه في قصائده.
- الإيقاع في سيفيات المتنبي يكمن في توظيفه لعناصر البنية الإيقاعية فهذه العناصر من الصور الشعرية و المحسنات البديعية و الأصوات و كل هذه العناصر أضفت جو موسيقيا في شعر المتنبي.

- و الجناس و الطباق و المقابلة فاعلية إيقاعية أيضا في شعره من خلال التكرار الذي يحدثه الجناس فيحدث نغما موسيقيا و كذلك التضاد يحدث إيقاع مميزا ويثير القارئ ويد ذهنه.

هذه هي أهم النقاط التي أمكننا رصدها في هذا البحث، آملين أن نكون قد حققنا قدرا ولو بسيطا من الفائدة.

و آخر دعوانا أن نحمد الله رب العالمين و صلى اله و سلم على سيدنا محمد و على آله و صحبه أجمعين.

## ملخــص

احتفى هذا البحث الموسوم بـــ "حركية الإيقاع في سيفيات المتنبي" على الإلمام والإحاطة بكل خلفيات مصطلح الإيقاع لأنه من أحد أهم المفاهيم تعقيدا و تشعبا و محلا للجدل والخلاف.

و كانت دراستنا هذه قائمة على ثلاثة فصول متكاملة، الفصل الأول قاربنا فيه مفردات العنوان و تعرضنا فيه للإحاطة بالإطار النظري للإيقاع، أما بخصوص مفهومه فهو ذلك الانسياب و هو عنصر يتوفر في الشعر و النثر و يتضمن الحركة و الشعور.

أما الفضل الثاني فدرسنا شخصية المتنبي متطرقين إلى علاقته بسيف الدولة مع الوقوف على تأثير هذه العلاقة على شعره ، كما حاولنا في الفصل التطبيقي، التعرف على البنية الإيقاعية في سيفياته و قد تضمنت الأساليب المتنوعة و نظام الجملة والصورة الشعرية و المحسنات البديعية وإبراز الدور الجمالي الذي لعبته هذه المكونات في جماليات السيفيات.

و انطلاقا من هذا فإن الإيقاع عند الشاعر يتجلى في توظيفه للبنية الإيقاعية و من خلالها يكمن الإيقاع في شعره.

***Résumé:***

*Notre exposé, qui est intitulé « Harakyat el Ikaa fi saifait El Moutanabi » , vise surtout à aborder ce sujet, le définir et le traiter vu qu'il a été considéré comme un thème capital, compliqué et même source de débat.*

*Notre études a été basé sur trois grandes chapitres, d'abord, dans le premier chapitre ; nous avons approché les mots-clés du titre et nous avons même tenté d'en donner une définition « c'est l'ensemble de textes en vers et en proses, d'actions et de sentiments »*

*Ensuite, dans le 2ème chapitre, nous avons traité la personnalité d'El Moutanabi dans sa relation avec « Saif El Daoula » (l'épée de l'état) d'une parts et de l'influence de cette relation sur ses écritures (texte en vers) d'autre part.*

*Enfin, dans la chapitre pratique ; nous avons essayé de connaitre la structure rythmique en étudiant le style, la construction de phrases, la poésie, les figures de style et d'en identifier le rôle qui est apparent dans la beauté des textes.*

*Sur ce, nous sommes censés avoué que la rune du poète se voit au niveau du choix des mots rythmique qui nous laissent bouche bée devant cet œuvre poétique.*

# قائمة المصادر والمراجع

# قائمـــة المصـــادر والمراجـــع

**القرآن الكريم، برواية ورش**

**أولا: المصادر**

**01.** أبو الطيب المتنبي: ديوان، نسخة جديدة منقحة، دار الصادر، بيروت–لبنان، ط1، 2000.

**ثانيا: المراجع**

**01.** ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تد: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم، سورية، ط1، 1997.

**02.** إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، (د. ب)، ط 2، 1952.

**03.** إبراهيم صبح مأمون جرار: مدخل إلى دراسة اللغة العربية، دار حامد، عمان–الأردن، ط2، 2005.

**04.** ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، (د، ط)، 1956.

**05.** ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة و النشر، الرياض–المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1985.

**06.** أبو القاسم عبد الله ابن عبد الرحمان الأصفهاني: الواضح في مشكلات شعر المتنبي، الشركة التونسية، (د.ب)، (د.ت).

**07.** أبو فهمم محمود محمد شاكر: المتنبي، مطبعة المدني، مصر–القاهرة،(د.ط)، 1978م.

**08.** أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: محمد محي الدين عبد المجيد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2، 1956.

**09.** أبوالحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تح: عبد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت).

**10.** أبي سعد محمد بن أحمد العميدي: الإبانة عن سرقات المنى، دار المعارف، مصر– القاهرة، (د.ط)، 1961.

**11.** أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار للجيل، (د.ب)، ج 1، ط5، 1981.

**12.** أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تد: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، (د.ط)، (د.ت).

**13.** أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، (د.ط)، 1968.

**14.** أحمد سعيد البغدادي: أمثال المتنبي و حياته بين الألم و الأمل، مطبعة الحجازي، القاهرة، ط1، 1932.

**15.** أحمد مختار: علم الدلالة، دار الكتب، (د.ب)، ط5، 1998.

**16.** إصيل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1991.

**17.** الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1994.

**18.** السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1913.

**19.** الطاهر قطبي: الاستفهام بين النحو و البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1994.

**20.** الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي (د.ب)،(د، ط)، 1967.

**21.** الفارابي: جوامع الشعر، تح: محمد سالم، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في شعر لابن رشد، مجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ،(د.ط)، 1971.

**22.** أمين أبو ليل: علوم البلاغة (المعاني و البيان، و البديع)، دار البركة للنشر، عمان، ط1، 2006.

**23.** أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ب)، ط4، 1999.

**24.** أيمن عشماوي: قصيدة المديح و تطورها الفني، دار المعرفة الجامعية، (د.ب)، (د.ط)، 1999.

**25.** بن عيسى بالطاهر: البلاغة العربة، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ب)، ط1، 2008.

**26.** توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس،(د.ط)، 1988.

**27.** جلال الخياط: المثال المتحول في شعر المتنبي و حياته، دار الرائد العربي، بيروت–لبنان، ط2، 1987.

**28.** جمال حامد: سلسلة شعراء قتلتهم الكلمات، دار الغراب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2008.

**29.** جمعة حسين: التقابل الجمالي في النص القرآني، دار النمير، دمشق، ط1، 2005.

**30.** جيدة عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، (د. ط)، 1980.

**31.** حدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، (د.ب)، (د.ط)، 2011.

**32.** حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط1، 1986.

**33.** ربيعة الكعبي: العروض و الإيقاع، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2006.

**34.** رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط1، 2011.

**35.** زين كامل الخويسي: أحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

**36.** سامي الكيالي: سيف الدولة و عصر الحمدانيين، دار المعارف، مصرن (د.ط)، 1959م.

**37.** سعيد محمود عقيل: الدليل في العروض، عالم الكتب للنشر و التوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1999.

**38.** سليمان بن صالح الخراشي: نظرات شرعية في ديوان المتنبي، دار العلوم و السنة، الرياض، ط1، 2001.

**39.** سميح أبو مغلي: علم الأسلوبية و البلاغة، دار البداية، عمان، ط1، 2011.

**40.** صبري المتولي: دراسة في علم الأصوات، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة–مصر، ط1، 2006.

**41.** عاشور المنصف: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة و دمنة، دراسة إحصائية وصفية: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

**42.** عباس حسن: المتنبي و شوقي، دراسة و نقد و موازنة، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي، القاهرة، ط1، 1951.

**43.** عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1986.

**44.** عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

**45.** عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العرب، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت).

**46.** عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت).

**47.** عبد القادر أبو شيفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

**48.** عبد القادر حسيني: فن البديع، دار الشرق، بيروت، (د.ط)، (د. ت).

**49.** عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتني به محمد فاضلي، بحاث للنشر، الجزائر، ط1، 2007.

**50.** عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ب)، (د. ط)، 1978.

**51.** عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، (د.ب)، ط3، 1987.

**52.** عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في انقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، 1992.

**53.** علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسة و النثر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

**54.** علي الغريب محمد الشاوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيل، مكتبة الآداب، (د.ب)، ط1، 2003.

**55.** عليان محمد: المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني، دار المعرفة، الإسكندرية، (د.ط)، 1990.

**56.** عيسى ابراهيم السعدي: دراسة في شعر أبو الطيب المتنبي، دار المعتز، عمان–الأردن، ط1، 2013.

**57.** فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، (د.ب)، (د.ط)، 2009.

**58.** كريم زكي (حسام الدين): أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 1984.

**59.** كعب بن زهير: الديوان، تح: محمد يوسف نجم، ، دار صادر، بيروت، ط1، 2002.

**60.** كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

**61.** محمد إسحاق العنابي: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل، عمان–الأردن، ط1، 2008.

**62.** محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط1، 1986.

**63.** محمد بن حسن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2004.

**64.** محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية و أحكام القافية العربية، تق: سعيد بن عبد العزيز مطلوح، عبد اللطيف بن محمد بن الخطيب، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004.

**65.** محمد حسين إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض و القوافي، الدار الفنية، (د.ب)، (د.ط)، 1988.

**66.** محمد عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2006.

**67.** محمد علي الخولي: علم الدلالة (علم المعاني)، دار الفلاح لنشر التوزيع، عمان-الأردن،(د.ط)، 2001.

**68.** محمد علي السلطاني: المختار من علم البلاغة و العروض، دار العظماء، سوريا-دمشق، ط1، 2008.

**69.** محمد علي الصبان الشافعي: شرح أشموني على ألفية ابن مالك، ضبطه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج3، ط1، 1903.

**70.** محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

**71.** محمد على سلطاني: المختار في علوم البلاغة و العروض، دار العصماء، دمشق، ط1، 2008.

**72.** محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، (د.ت).

**73.** محمد مندور: في النقد والأدب، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

**74.** مصطفى السقا، محمد شتا، عبده زيادة عبده: الصبح المنبي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 2009.

**75.** منير سلطان: البديع في شعر المتنبي، منشأة المعارف، إسكندرية، (د. ط)، 1996.

**76.** مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقد و توجيه، دار الرائد العربي، بيروت-لبنان، ط2، 1986.

**77.** نعمان عبد السميع متولي: التناص اللغوي، دار العلم والإيمان، (د.ب)، ط1، 2014.

**78.** هارون عبد السلام: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة مصر، ط2، 1979.

**79.** ياسين عياش خليل: العروض دار المسيرة، (د.ب)، ط1، 2011.

**ثالثا: المعاجم و القواميس:**

**01.** ابن منظور: لسان العرب، مادة وقع، ضبط نصه خالد رشيد، دار الصبح، بيروت– لبنان، ط1، 2006.

**رابعا: الرسائل الجامعية:**

**01.** أحمد حساني: الإيقاع و علاقته بدلالة الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 2005–2006.

**02.** أحمد عبد الرحمان حسين العرفج: شعر الشكوى عند المتنبي، أطروحة مقدم لنيل درجة الماجستير، تخصص أدب، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، (د. ت).

**03.** حاتم صكر: بحث في الإيقاع و الإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق.

**04.** عبد الفتاح لكرد: محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحتري، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة محمد الخامس، 1990.

**خامسا: المّجلات، المقالات والمحاضرات**

**01.** مجلة الهلال، مجلد العاشر، جمادى الأول، 1354هـ–1935م.

**02.** مجلة جامعة دمشق، مجلد 23، العدد 01، 2007.

**03.** مجلة للمجمع العلمي العربي، الدكتور عبد المجيد عابدين، دمشق.

**04.** محاضرة مدونة، د. عبد الحفيظ السطلي، جامعة دمشق، تاريخ 1982/12/18.

**05.** مجلة المورد، العدد الثالث، المجلد 05، دار الحرية، بغداد، 1977.

# فهرس الموضوعات

# فهرس


**مقدمـــة** ..... أ

## الفصـــل الأول: مفهوم الإيقاع

**تمهيد** ..... 06

**أولا: الإيقاع بين المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي** ..... 07

**1. الدلالة اللغوية** ..... 07

**2. الدلالة الاصطلاحية** ..... 07

**ثانيا: الإيقاع في التراث الغربي و العربي** ..... 10

**1. في التراث الغربي** ..... 10

**2. في التراث العربي** ..... 13

**ثالثا: الإيقاع من المنظور النقد الحديث** ..... 18

**1. عند الغرب** ..... 18

**2. عند العرب** ..... 21

**رابعا: أشكال الإيقاع وأنواعه** ..... 28

**1. أشكال الإيقاع** ..... 28

**2. أنواع الإيقاع** ..... 31

## الفصـــل الثانـــي: مفهوم السيفيات


**تمهيـــد** ..... 36

**أولا: حياة الشاعر أبي الطيب المتنبي (303 هـــ-354هـــ/ 915م - 965م)** ..... 37

**1. اسمه و مولده** ..... 37

**2. شخصيته** ..... 37

**3. ثقافتـــه** ..... 38

**ثانيا: مفهوم السيفيات** ..... 40

**ثالثا: علاقة المتنبي بسيف الدولة و مكانته في البلاط** ..... 41

**رابعا: دوافع نظم السيفيات** ..... 44

**1. توفر الترف في بلاط سيف الدولة** ..... 45

**2. تذوق سيف الدولة للأدب** ..... 46

**3. توفر قيم الفروسية والشجاعة في سيف الدولة** ..... 47

**4. نزعته العربيـــة** ..... 47


## الفصل الثالث: البنية الإيقاعية في سيفيات المتنبي


**أولا: المستوى التركيبي** ..... 58

**1. نظـــام الجملة** ..... 58

**2. الأســـاليب** ..... 62

**3. التنـــاص** ..... 70

**ثانيا: المستوى الصوتي** ..... 72

**1. الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة** ..... 73

**2. التقطيع العروضي لأبيات شعرية** ..... 80

**3. القافيـــة** ..... 87

**ثالثا: المستوى الدلالـــي** ..... 92

**1. حقل الألفاظ** ..... 92

**2. الصـــورة الشعرية** ..... 98

**3. المحسنات البديعية** ..... 105

**خاتمـــة** ..... 113

**ملخـــص** ..... 117

**قائـــمة المصادر و المراجع** ..... 119

**فهرس الموضوعات** ..... 128