الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

الانزياح الدلالي في مدحية الإخشيدي للمتنبي –مقاربة أسلوبية–

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالبين:

- زكرياء زادي
- شيماء لعياضي

إشراف الأستاذ:

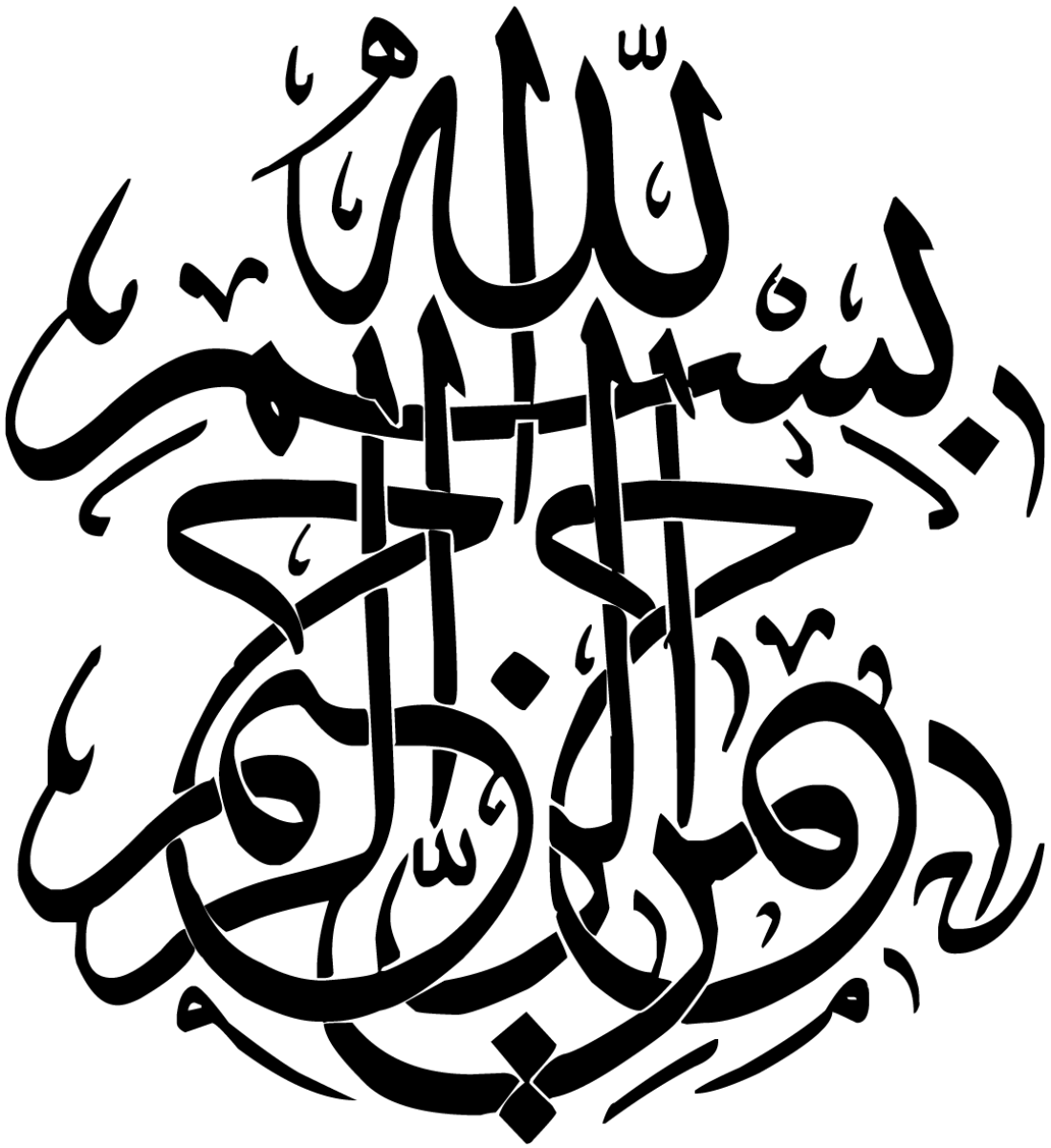
بلقاسم ذوادي

لجنـــة المـنـاقـشـة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
إبراهيم قادة	أستاذ مساعد أ	برج بوعريريج	رئيساً
بلقاسم ذوادي	أستاذ التعليم العالي	برج بوعريريج	مشرفاً ومقرراً
عبد الله بن صفية	أستاذ محاضر أ	برج بوعريريج	ممتحناً

السنة الجامعية

1444–1445هـ / 2022–2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم والحمد لله الكريم المنان،

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد الأمين

الحمد لله والشكر لله الذي ساعدنا وأنار طريقنا وألهمنا الصبر على المشاق

لإنجاز وإتمام هذه المذكرة.

بكل امتنان وعرفان، نتقدم بالشكر والتقدير والاحترام إلى الأستاذ المشرف

"بلقاسم ذوادي"

ونشكره على صبره معنا طيلة مشوارنا في إنجاز هذا البحث

كما نتقدم بخالص شكرنا وعظيم امتناننا لكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل

ونخص بالذكر: الأستاذ قادة إبراهيم

شكراً على تشجيعك لنا لمواصلة السير في درب العلم

طيلة الخمس سنوات الماضية.

إهداء

"وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ"

الحمد لله الذي ما تم جهد ولا ختم سعي إلا بفضله

وما تخطى العبد من صعوبات وعقبات إلا بتوفيقه ومعونته

نهدي هذا العمل إلى من قال سبحانه جل وعلا فيهما:

"وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا"

إلى من بوجودهما أكتسب القوة لمجابهة كل التحديات

فقد انتظرا سنيناً طويلةً لرؤية ابنهما بما كانا يحلمان أن يرياه فيه

بعدما حُرما من هذه اللحظة طيلة الأعوام الماضية

أرفع اليوم قبعتي بكل فخر

وإليكما أهدي تخرجي وجهدي وفرحتي

لبرّكما أصبو، وسعادتكما مبلغ غايتي

حفظكما الله ورعاكما وألبسكما ثوب الصحة والعافية

وأدامكما ذخراً وتاجاً على رأسي

- زكرياء زادي -

إهداء

الحمد لله الذي يسّر البدايات وتمّم النهايات وبلّغنا الغايات

والحمد لله الذي بفضله نلتُ المراد وتمّت بنعمته الصالحات

أهدي ثمرة جهدي هذا

إلى امرأة كلما فكّرت أن أكتب لها ضاقت ذواتي وتمرّد قرطاسي على قبول الحبر،

امرأة تشبه البحر والقمر، وكل ما فيها يوحي بالحب والغرق في آنٍ واحد

وحتى تكتب لها يلزمك اجتراح لغة جديدة قادرة على العوم لإتمام طقوس المد والجزر

إلى أمي، المرأة الوحيدة في هذا العالم

إلى من كلله الله بالهبة والوقار، من علمني العطاء بدون انتظار،

من أحمل اسمه بكل افتخار... أبي الغالي

أرجو من الله أن يمد في عمره ليرى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار

وستبقى كلماتك نجوماً أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد

إلى كل من كان لهم أثر في حياتي، الذين اقتطعوا من أوقاتهم الثمينة

جزاءً لا يستهان به في إرشادي وتوجيهي

- شيماء لعياضي -

مـــقـــدمـــة

مقدمة:

جاءت الآليات المستحدثة في مقاربة النصوص الأدبية لانفتاحها على رحابة أوسع، وتعطي للباحث والمتلقي مساحة أوفى لفهم المقاصد العامة والخاصة، الظاهرة والباطنة، مما ارتآه المبدع وشفَّره الأديب، ولعلّ الاستئناس بآلية الأسلوبية لم يكن بِدْعاً من جُملتها، فهي تُتيح عبر مستوياتها التحليلية التعامل الأجدى مع الظواهر اللغوية والصوتية والتركيبية للنصوص، وربما ظلت الآليات النسقية والسياقية تقترب من النص أو تتلمّسه من جانبٍ واحدٍ أو في مستوى معيَّن، وهذا ما أدى إلى المناكفة الدائمة معه (كغريقٍ يزحم البحر)، فالباحث يشتغل على "إضاءة" ما في النص ولا يكاد يخرج بشيء ذي بالٍ منها، والنص كلٌ متكامل تتضافر ألفاظه ومعانيه، أنساقه ومبانيه، ينقل للقارئ "خلاصة الأثر" وتجارب من سار من البشر...

ولقد اختار البحث مدونةً للاشتغال كانت ولا تزال مَثاراً للإعجاب والتعجب، ألا وهو شعر المتنبي، وتحديداً قصائده في مدح كافور الإخشيدي المتغلب على مصر ردحاً من الزمن، هذه المدائح كانت كجملة اعتراضية في تجربة المتنبي الشعرية، إذ أنها لم تلامس الشغاف أو تصل إلى القلوب، وهي تجربة مصطنعة اضطر إليها الشاعر – وهو الذي لا عهد له بالكلفة- ليبلغ شأوه ويزين شأنه... المتنبي كان بارعاً في تضمين قصائده معانٍ متشابهة وسياقات متضادة تركها للقارئ كعلامات وقف ملزمة، يقف عندها كل من يتصدى لشرح شعره أو نقد نظمه أو استنطاق قريحته، ولهذا تم وسم البحث بـ: "الانزياح الدلالي" الذي يحاول التقرب من المعاني الحقيقية الكامنة وراء الألفاظ "الملغومة" والشمائل المصرومة...

ولا حُجة في دواعي اختيار موضوع البحث أظهر من محاولة التوسل إلى شعر من ملأ الدنيا وشغل الناس، ثم إن انزياح النص عن مؤداه الظاهر يستفز القارئ لمحاولة تفتيت البنى الكلية وتجزيئها وإعادة ربط النسيج المفكك ظاهراً بُغية الإمساك بخيوط العباءة التي ما فتئ المتنبي يُلبسها ممدوحهُ المهجوّ ويُلبسها عدوّه المثنى عليه.

لتتفرّع عن الإشكالية الناظمة للبحث جملة من التساؤلات أُجمِلتْ في:

- كيف يستطيع الشاعر الانزياح بمعانيه الظاهرة إلى الباطنة منها؟ وما هي أدواته اللغوية الإجرائية التي تساعده على العملية؟
- ما هي دلالة الازياح في القصيدة وكيف تمظهر؟
- كيف يمكن للانزياح أن ينقل التجربة الشعرية إلى فضاء أوسع ويكسر الرتابة المعهودة في القصائد ذات الغرض الواحد أو الرؤية الواحدة؟
- كيف يحمل الانزياح القارئ على استبطان النصوص وصبر أغوارها وهو الذي كان ولا يزال يكتفي بالدلالة الظاهرة والعبارة الحاضرة؟

وقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي بما يقدمه من منهج للتحليل وآليات للقراءة.

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة أو بعضٍ منها، استأنس البحثُ بفصلين: أولهما نظري تناول المداخل النظرية للأسلوبية تأصيلاً وتفريعاً، بذكر تعريفاتها ومنطلقاتها وأعلامها واتجاهاتها. وثانيهما تطبيقي إجرائي، تم فيه التفصيل في مستويات التحليل الأسلوبي من المستوى الصوتي الذي اندرج تحته عدة مباحث في المطلع والروي والقافية والحروف والتكرار، إلى المستوى التركيبي الذي ضم بين دفتيه الجمل الاسمية والفعلية ومواضع المشابهة، وصولاً إلى المستوى الدلالي الذي أُفرد بالخبر والإنشاء ومواطن المفارقة، ثم طفق البحث يخسف بخاتمة كسته حُلّة علّها لن تبلى محاسنها.

ومن أهم المراجع التي أفادت العمل يُذكر:

- البلاغة والأسلوبية لـ: محمد عبد المطلب.
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية لـ: أحمد محمد ويس.
- الأسلوبية: الرؤية والتطبيق لـ: يوسف أبو العدوس.

ولا يفوت ذكر المصاعب والإشكالات التي اعتورت البحث، منها صعوبة تحديد مجال البحث في الانزياح في هذه القصيدة، وكون الأدوات الإجرائية لتفكيك الانزياح عند المتنبي مفقودة، ونفاسة التجارب الشعرية قديمها وحديثها التي يمكن القياس عليها في التأصيل والتجريب لها.

وأخيراً وليس آخراً، يتوجه البحث بالشكر لكل الذين أسهموا في تأليف وإنجاز فصوله ومباحثه من هيئات وشخوص، ونشكر الأستاذ المشرف الدكتور بلقاسم ذوادي الذي لم يبخل عليه بتوجيهاته ونصائحه القيمة. كما نشكر أعضاء اللجنة على قبول مناقشة هذا العمل وتصحيحه وتصويب هفواته وأخطائه.

وعلى الله قصد السبيل.

الفصل الأول:

مداخل نظرية للأسلوبية

الفصل الأول: مداخل نظرية للأسلوبية

أولاً: الأسلوب والأسلوبية

1- مفهومهما:

تعددت مفاهيم كل من الأسلوب والأسلوبية عند الباحثين والدارسين، كلٌ على حسب توجهه ونظرته لها. وقبل التطرق إلى المفهوم الاصطلاحي لهذين المصطلحين، ينبغي لنا التطرق أولاً إلى المفهوم اللغوي، حيث أننا نجد بعد العودة إلى المعاجم اللغوية القديمة تعدداً متبايناً في التعريفات، وسنوردها باختصار، ثم ننتقل إلى التعريف الاصطلاحي كما ورد في مختلف المراجع.

أ- لغة:

يعود الجذر اللغوي لكلمة أسلوب في اللغة العربية إلى عدة معانٍ، وتظهر من خلال استعمالها في السياق اللغوي. وقد ورد في لسان العرب لابن منظور لفظ الأسلوب في قوله: "السَّطر من النخيل: أُسْلُوبٌ، وكل طريقٍ مُمتدٌ فهو أُسْلُوب. قال: والأُسْلُوبُ: الطريقُ والوَجْهُ والمِذْهَبُ. يُقال: أنتم في أُسْلُوبِ سوءٍ. ويُجمع: أسَاليبَ"[1]؛ من هذا التعريف لابن منظور، نستنبط أن الأسلوب في اللغة يعني المنهج المتّبع في الكتابة، أو الطريقة التي يوظفها الكاتب في كتاباته.

أما تعريفه في المعجم الوسيط فقد جاء على هذا المنوال: "سَلَبَ الشيء سَلباً: انْتَزَعَهُ قَهْراً، وفُلانَةُ فُؤادُهُ أو عَقْلُهُ: اسْتَهْوَتهُ واسْتَولَت عليهِ. وفُلاناً: أخَذَ سَلَبَهُ، وجرَّدَهُ من ثِيابِهِ وسِلاحِهِ. والشجَرُ والنَّبَاتُ قَشَرَهُ أو جرَّدَهُ من وَرَقِهِ وثَمْرِهِ"[2]؛ والمراد من هذا أن السلب هو الانتزاع بالقوة والاستيلاء، ويظهر أن هناك اختلافاً في معنى الأسلوب بين لسان العرب والمعجم الوسيط من حيث معانيه ودلالاته.

أما يوسف أبو العدوس في كتابه "الأسلوبية: الرؤية والتطبيق" فيقول: "أما لفظة أسلوب، فهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية، الذي يعني القلم. وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة، كان الأسلوب يُعدّ إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة، وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال"[3]؛ إذاً، فالأسلوب هو حسن الصياغة والسبك كما جاء عند العرب القدامى، وهو مناسبة الكلام لمقتضى الحال أي كما يُقال: لكل مقام مقال.

---

[1] محمد بن مكرم بن علي ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص2058.

[2] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص440.

[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، 2007، ص35.

ب- اصطلاحاً:

بعد هذه التعريفات اللغوية المقتضبة، ننتقل إلى المفهوم الاصطلاحي لكل من الأسلوب والأسلوبية، حيث يعتبر الأسلوب في التراث العربي: "الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه، سواءً كان شعراً أو نثراً"[1] فهو إذاً الطريقة المميزة في الكلام والتي تختلف من شخص لآخر حسب مستواه المعرفي والثقافي، ومهاراته اللغوية، ومدى قدرته على تشكيل الكلام، ولا يهم إن كان ذلك الكلام شعراً أو نثراً. وهذا ما نجده عند ابن قتيبة الذي "ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف، بحيث يكون لكل مقام مقال، فطبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلم، واختلاف الموقف تؤثر على تعدد الأساليب"[2]؛ فابن قتيبة يرى أن الأسلوب متعلق بأداء المعنى في النسق، ويرجع تعدد الأساليب واختلافها إلى اختلاف الموقف الذي يجري فيه الكلام، وطبيعة الموضوع، وكذا مقدرة المتكلم ومهاراته الفنية.

أما الخطابي فيتحدث عن الأسلوب بقوله: "وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة، ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام ووادٍ من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه"[3]؛ نجد هنا الخطابي يتفق مع ما قاله ابن قتيبة، فهو يتحدث عن المقدرة والمهارة في الكلام والوصف التي تتباين من شخص لآخر، فالقدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر وإيصالها للغير تختلف من شخص إلى آخر، سواء بالنسبة للأشخاص العاديين، أو على مستوى الشعر والشعراء.

ويعرف أحمد الشايب الأسلوب بطريق مختلفة، حيث يقول أنه "فن من الكلام يكون قصصاً، أو حواراً، أو تشبيهاً، أو مجازاً، أو كناية، أو تقريراً، أو حكماً، أو أمثالاً. والأسلوب: طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير. والأسلوب هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"[4] ظهرت كلمة الأسلوب في تراثنا القديم على نحو ربطت بين مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى.

أما كلمة الأسلوبية فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل هذا القرن.

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر العاصمة، ج1، ط1، 1997، ص129.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص13-14.

[4] المرجع نفسه، ص26-27.

فنجد الأسلوبية عند بيار جيرو "تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النّفاذُ إليه إلا عبْر صياغته الابلاغية"[1]؛ أي أنها تلك الطريقة الفريدة في الكتابة وصياغاتها المختلفة، فهي الأساس في الأدبيات.

أما رومان جاكبسون، فيرى أن مفهوم الأسلوبية هو "بحثٌ عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"[2] حيث ميَّز بين الكلام الأدبي والكلام العادي في كل خطاب.

أما عما تهتم الأسلوبية بدراسته، فهي "تُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فني"[3]؛ أي أن الأسلوبية تهتم بدراسة ما يميز الكلام من خصائص لغوية تضفي عليه تأثيراً فنياً غير عاديّ، وبذلك يكون مختلفاً عن الكلام العادي.

فالأسلوبية "تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنياً ومؤلفاً بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإن الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة... بالإضافة إلى سعيها لتخليص الأدب من السياقات الخارجية وشروطه الإبداعية"[4] وبذلك، فالأسلوبية تهدف إلى الكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية للنص الأدبي من خلال تحليله وفقاً لقواعد وأسس خاصة بها.

والأسلوبية كمنهج من بين أهم مناهج النقد الحديث التي أتت بعد الحداثة، ترتكز على اكتشاف الظواهر الأسلوبية في العمل الأدبي والتي تميزه عن غيره، "وهي تدرس كل ما يتصل بمظاهر (الانحراف الجمالي، الانزياح، العدول) في النص الأدبي، ويمكن غير الأدبي أيضاً. وتهتم بكل ما يتصل باللغة من أصوات وكلمات وصيغ وتراكيب ونحو وصرف ودلالة. حيث تقوم الأسلوبية على مبدأين أساسيين هما: الانزياح والاختيار؛ فالانحراف أو الانزياح يتمثل في الخروج عن المألوف في اللغة، أي مخالفة النسق الثابت للغة... أما الاختيار فيتمثل في أن الأسلوبية قوامها مبدأ الاختيار والتعليل له، فالسؤال الذي تطرحه (لماذا عمد المخاطَب إلى اختيار لفظ معين أو تركيب معين خالف فيه النسق الثابت)"[5]

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص38.

[4] موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص13.

[5] علي بن محمد الحمود: الأسلوبية (المفاهيم والإجراءات)، Al-jazirah.com، اطلع عليه يوم: 2023/06/09، على الساعة 45: 22.

2- نشأة الأسلوبية:

إذا ما حاولنا ضبط التاريخ الدقيق لميلاد علم الأسلوب أو الأسلوبية، فسنجد أنه يتمثل في تنبيه العالم الفرنسي "جوستاف كوبرتنج" عام 1886 الذي أشار فيه إلى أن "علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيداً عن المناهج التقليدية"[1] أي أن العالم كوبرتنج يرى أن الأسلوبية كانت ميداناً يفتقر للاهتمام من قبل الدارسين والباحثين، فكلمة الأسلوبية ظهرت في القرن التاسع عشر، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين.

فنشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية "ارتبط ارتباطاً واضحاً بنشأة علوم اللغة الحديثة، وذلك أن الأسلوبية بوصفها موضوعاً أكاديمياً قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها"[2] وظهورها كان مقترناً ببروز اللسانيات على يد تلامذة دو سوسير وعلى رأسهم "شارل بالي"، ولكن هذا الأخير يطرح وجهة نظره حول الأسلوبية تبعاً للتيار الذي ينتمي إليه. "قبل نشوء علم اللغة الحديث ذاته، وهذا يعني أن الأسلوبية قبل عام 1911، أي قبل فرديناند دي سوسير (1857-1913) لأنه أول من نجح في إدخال اللغة في مجال العلم، وأخرجها من مجال الثقافة والمعرفة، أي نقل اللغة من الإطار الذاتي إلى الإطار الموضوعي، وعليه فإن الأرض التي خرجت الأسلوبية منها في علم اللغة الحديث.

ومن هنا يمكننا القول بأن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، التحليل النفسي، الاجتماعي، تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك"[3] مما يعني أن الأسلوبية كانت نتيجة للدراسات التي أُوجدت بعد اللسانيات، وهذه المدارس ومشاربها هي التي أسست للأسلوبية بمختلف اتجاهاتها، كالأسلوبية التعبيرية، النفسية، الإحصائية... وغيرها.

3- اتجاهات الأسلوبية:

تعددت اتجاهات الأسلوبية بتعدد الدارسين والباحثين ووجهة نظر كلٍ منهم والمجالات التي تستعمل فيها، وعند الحديث عن اتجاهات الأسلوبية، يمكن حصرها فيما يلي:

أ- الأسلوبية التعبيرية:

قطب هذه المدرسة هو "شارل بالي" الذي يُعدّ من الرواد المؤسسين للأسلوبية، "أسس شارل بالي في الأسلوبية كتابين هامين هما: "في الأسلوبية الفرنسية" صدر 1902، "المجمل في الأسلوبية" صدر 1905، ثم

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص39.

أصدر كتابين آخرين هما: "اللغة والحياة" 1913، و"اللسانيات العامة" 1932"[1]. فشارل بالي هو اسم ذائع الصيت في الدراسات الأسلوبية، حيث كان من المنظّرين لأسس الأسلوبية، وقد مهّد لولادة هذا العلم، وهو يمثل الاتجاه المعروف بالأسلوبية التعبيرية.

"إن أسلوبية بالي تقوم على تحديد ما في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية، والإرادية، والجمالية، والاجتماعية، والنفسية، ويبحث بالي عن هذه الظواهر الأسلوبية في اللغة الشائعة التلقائية، بمعنى أن موضوع التحليل الأسلوبي عند بالي هو الخطاب اللساني بصفة عامة، ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي يشتمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده الدلالية والتعبيرية والتأثيرية"[2] فشارل بالي يركز على الظواهر اللغوية في النص، وهو ما يقصد به سلطة النص.

فقد حرص بالي في دراسته "أن تتم باختيار منتظم للمستويات الصوتية، المعجمية، النحوية، والدلالية، بالإضافة إلى قضايا المجاز"[3] ومختلف الظواهر التعبيرية التي يقصدها شارل بالي قد وضحها كالتالي: مستويات التحليل اللساني والمتمثلة في الصوت، الصرف، النحو، والدلالة.

حيث يقول حمادي صمود: لقد أسس شارل بالي النظرية الأسلوبية على اعتبارات جوهرية وهي:

"- جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط.

- اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم.
- يعتبر كل فعل لغوي فعلاً مركباً تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية أبْيَنُ في الفعل اللغوي، وأظهر بناءً على تصور فلسفي يَعتبر الإنسان كائناً عاطفياً قبل كل شيء.

ومن هنا يلح بالي على ضرورة العلاقة بين الضوابط الاجتماعية والنوازع النفسية في نظام اللغة، فالأسلوبية ليست بلاغة وليست نقداً، وإنما مهمتها البحث في علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله"[4] وهنا يتجسد لنا كلام مؤثر عن التفكير النفسي والتعبير.

"وقد اكتسبت الأسلوبية مشروعيتها بوصفها علماً مستقلاً له أهدافه الخاصة وميدانه المحدد ومنهجه في البحث، بفضل تلك الأفكار التي قدمتها أسلوبية بالي اللغوية، فقد كانت أفكاره بمثابة أصول أخذت تتشكل

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص60.
[2] المرجع نفسه، ص63-64.
[3] المرجع نفسه، ص65.
[4] المرجع نفسه، ص66.

واضحة عند من تبعه من الأسلوبيين، وإن لم تبرز كأصول لعلم جديد في نظر بالي الذي أرادها لغوية جماعية تساوق علم اللغة، وتستند على العلاقة بين الفكر والتعبير"[1] فهي تلك العلائق النفسية الفكرية، وذلك الأداء التعبيري المميز بطريقة خاصة تتجسد في نظرنا حول الأسلوبية التعبيرية.

ب- الأسلوبية النفسية:

تُعنى الأسلوبية النفسية "بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجازات الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز –في أغلب الأحيان- البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي"[2] أي تلك السياقات الخارجية التي يوجد بها تأثير مباشر حول كتابة الفرد.

من رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي نجد الألماني "ليو سبيزر" في مؤلفه "دراسة في الأسلوب" إذ يهتم بالذات المبدعة وخصوصية أسلوبها انطلاقاً من تفرّدها في الكتابة.

فسبزر وهو يواجه النص "يحاول أن يكشف الخصائص المميزة التي تفضي إلى روح الكاتب، لكن مع الانشغال بتحسس العلامة التعبيرية أو تحولات الروح الجماعية المتعجلة"[3] وهو العمل الكتابي سواءً كان أدبياً أو غير ممزوج بتلك المشاعر النفسية.

ويمكن الاستفادة من علوم أخرى تكون عوناً للدراسات الأسلوبية مثل ما كان يدعو له سبيزر، فقد كان "يدعو إلى الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي في دراسة الأسلوب الأدبي، لأنه يتيح للباحث فهم شخصية الكاتب، ويتيح له أيضاً التعمّق في الكلمات نفسها التي يستعملها كاتب ما في حقبة تاريخية معينة"[4]. فمن هنا يعتبر ليو سبيزر أن المؤلف هو المركز في كتاباته التي توضح شخصيته من خلال المفردات الموظفة داخل النصوص.

ج- الأسلوبية البنيوية:

جاءت على إثر تلامذة دي سوسير اللساني، بحيث ظهرت الأسلوبية البنيوية "في سنوات الستين من القرن العشرين مع أعمال كل من "جاكبسون" و"تودوروف" و"كلود بريمون" و"رولان بارت" و"جيرار جينيت"، اهتم ريفاتير بلسانيات الأسلوب، تفكيك شفرة التواصلية في إطار علاقة المرسل بالمرسل إليه. كما ربطها باستكشاف التعرضات الضدية، وتبيان الاختلافات البنيوية التي يتكئ عليها أسلوب النص، فقد اهتم بالانزياح في تعارضه مع

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص99.
[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص67.
[3] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص118.
[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص73.

القاعدة والمعيار، واعتنى بدراسة الكلمات قبل تموقعها السياقي"[1] أي تلك البنيات النصية، سواءً كانت ظواهراً لغوية كبرى كالجملة والكلمة، أو الظواهر اللغوية الأخرى. وهذه الانزياحات تختلف على حسب قائلها، فمنها ما يوافق القاعدة ومنها ما يعارضها.

يقسم ريفاتير دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

"**1- مرحلة الوصف:** ويسميها ريفاتير، مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بِنْية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع، فيدرك التجاوزات وصنوف الصياغة.

2- مرحلة التأويل والتعبير: وتأتي تابعة للمرحلة الأولى ضرورةً، وعندها يتمكن القارئ من الغوص في النص، وفكّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى"[2] ويقصد من هذا تحليل الكلام وتوضيح بنياته النصية، ومعرفة مدى الترابط الموجود داخله، ومدى فاعليته مع بعضه البعض.

د- الأسلوبية الإحصائية:

وهذا الاتجاه يعني إحصاء الظواهر اللغوية في النص، ويبين أحكامه بناءً على نتائج هذا الإحصاء.

من رواد الأسلوبية الإحصائية: بيير جيرو، شارل مولر في كتابه (المعجمية الإحصائية: مبادئ ومناهج)، وقد "اهتم بيير جيرو خصوصاً باللغة المعجمية، كما ساهم في تأسيس موضوعاتية إحصائية، برصد بنيات المعجم الأسلوبي لدى مجموعة من المبدعين... مع تتبع المعجم إحصائياً في المؤلفات الأدبية، باستقراء الحقلين: الدلالي والمعجمي.

فقد اهتم بالكلمات والموضوعات التي تُميز كاتباً أو مبدعاً ما، مستثمراً آليات الإحصاء كالتكرار، التردد، التواتر، والتصنيف"[3] نستنتج أن بيير جيرو انصبّ على دراسة المعجم في المؤلفات الأدبية المتميزة بتوظيف الإحصاء، ليكون الباحث في حالة تجرد شخصي أثناء الحكم على النص، فالعملية الإحصائية آلية لتحليل بنية النص، وهي التي تجيب عن حالة النص دون تدخل شخصي من المحلل، فنتائج الإحصاء هي التي تحكم على العمل الأدبي بطريقة علمية ودقيقة.

[1] جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، دار الناشر، ط1، د.ت، ص15-16.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص83-84.

[3] جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، ص16-17.

4- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:

أ- الأسلوبية والبلاغة:

بين الأسلوبية والبلاغة علاقة وثيقة، تتمثل في أن محور البحث في كليهما هو الأدب، إلا أن النظرة إلى هذا الأدب تختلف من المنظور الأسلوبي عنها في المنظور البلاغي "ويلحظ الدارسون علاقة حميمة بين البلاغة والأسلوبية، بيان ذلك أن غير واحد من الأسلوبيين قد أكد وجود العلاقة بينهما، فبيير جيرو يؤمن بأن الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية"[1] وهذا نظراً للدراسات التي أسهمت في تطوير البلاغة حتى أصبحت أسلوبية ذات أسس علمية، ولها مناهج توظف في التحليل.

وكما هو معروف، فالبلاغة هي مناسبة الكلام لمقتضى الحال، وهذا أيضاً يعتبر محوراً للأسلوبية، فالدراسة الأسلوبية تحاول الكشف عن مدى نجاح المبدع في إيصال مشاعره، ومهارته في التعبير عن أفكاره بما يناسب الموقف ومستوى المخاطِب. وبهذا فإن كلاً من البلاغة والأسلوبية تشتركان في هذه النقطة.

وتوجه عدد من رواد الأسلوبية إلى منطق البحث في الأمور الفنية أكثر. "ومن الملاحظ أنهم اتجهوا بكل ذلك -كما فعلت الأسلوبية- إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي، وأدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام، ومجال البحث، ومركز الثقل، وتغاضوا عن جوانب أخرى كثيرة وهامة في الأداء الفني، كالجوانب النفسية والاجتماعية"[2] وهذا ما يؤكد أن الخطاب اللغوي داخل النص هو مدار اهتمام الأسلوبيين الذين ينظرون إلى أهمية الظواهر اللغوية المبثوثة بين ثنايا النص.

"بالنظر إلى الدراسة البلاغية التي تستمد عطاءها من النحو الإبداعي، وإذا غضضنا النظر عن الدراسات الجزئية السابقة على عبد القاهر الجرجاني، فسوف نجد "دلائل الإعجاز" بداية لتحرك صحيح نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبي، ينتهي بها الأمر إلى نوع من التركيز حول دراسة الأسلوب في ذاته من خلال مفهوم النّظم، وهو مفهوم اعتمد على التركيب اللغوي الذي يتصل باللفظ المنطوق والكلام النفسي"[3] وهذا ما اعتمده الجرجاني في نظرية النظم، وهي تلك العمليات النفسية التي تواكب الفرد أثناء أدائه الفعلي للغة المنطوقة.

"ويمكن القول أن الأسلوبية كعلم ألسُني حديث لا يمكن أن تكون بديلاً عن النقد الأدبي والبلاغة، فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها، والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة، رغم أنها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص62.

[2] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، 1994، ص259.

[3] المرجع نفسه، ص260.

التعبير الأدبي، كانت البلاغة وحدها تُعنى بها في التركيب والدلالة على السواء"[1] يفهم من الكلام أن علم الأسلوب لا ينزل منزل البلاغة، وأن البلاغة لا يمكنها أن تحل محل الأسلوبية، لأن كلا العلمين يهتمان بجوانب مخصصة على حسب خصوصية كل منهما، رغم وجود نقاط تلاقٍ وتشابه بينهما.

ب- الأسلوبية وعلم اللغة:

كان لظهور اللسانيات الفضل الكبير في إظهار الأسلوبية في مختلف التوجّهات، وهذا تبعاً للرواد الذين نهلوا من علم الأسلوبية، فبدا واضحاً دور هؤلاء الرواد، ومن بينهم شارل بالي الذي أسهم بشكل كبير في إبراز الأسلوبية التعبيريّة، وباقي الرواد الذين أدوا مهاماً كبيرة في الجوانب الأخرى من الأسلوبية.

ذهب يوسف أبو العدوس في كتابه "الأسلوبية: الرؤية والتطبيق" لتوضيح العلاقة بين الأسلوبية وعلم اللغة بأنها: "علاقة منشأ ومنبت، ووفقَ ما يرى بعض الباحثين، تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علماً مُسَاوقاً لعلم اللغة"[2] وهذا ما ذهب إليه كثير من الباحثين، بحيث يرون أن الأسلوبية فرع من اللسانيات، لها موضعها الخاص الذي تهتمّ به.

"ويرى برند شبلنر أن الأسلوبية فرع من علم اللغة النظري، حيث تحتل مكانها بجانب النظرية النحوية"[3] ومنه من ذهب إلى أن الأسلوبية جانب من جوانب اللسانيات النظرية أي العامة، والتي بدورها تهتم بالجانب التركيبي النحوي، وهو ما يُعرف بالظواهر اللغوية.

ج- الأسلوبية والنقد الأدبي:

الأسلوبية تؤول إلى النظرية النقدية الشاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أنها تطمح إلى نقض النقد الأدبي. "تُعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"[4].

يفهم مما سبق أن الأسلوبية تستثمر في اللغة والبلاغة في ناحية تحليلها للظواهر اللغوية، مبيّنة تلك السمات الجمالية للكلام.

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] المرجع نفسه، ص40.

[4] المرجع نفسه، ص52.

ثانياً: الانزياح

يعتبر الانزياح أحد الأساليب التي يوظفها الأدباء والشعراء في كتاباتهم، لما له من أثر فني على وقع السامع، وتلك الجمالية اللغوية التي يضيفها في قوالب ذات نسق يكسر بعض الكتابات العادية، فتترك القارئ في حالة تشوق لإكمال قراءة النص أو الشعر.

1- مفهومه:

لكي نفهم جيداً ماهية هذا المصطلح، سنتطرق للتعريف اللغوي والاصطلاحي له.

أ- لغة:

عرفه ابن منظور في لسان العرب بقوله: "نَزَحَ الشيء يَنْزَح نزحاً ونُزوحاً: بَعُدَ. وشيءٌ نُزُحُ، ونُزوحٌ: نازحٌ. أنْشد ثعلبٌ:

إِنَّ المِذَلَّةَ مَنْزِلٌ نُزُحٌ عن دار قَوْمِكِ فاتْرُكِي شَتْمِي

ونَزَحتِ الدارُ، فهي تنزحُ نزوحاً: إذا بَعُدَتْ. وقومٌ منا زيحُ"[1] أي هو العدول من شأن إلى شأن آخر، أو من أمر إلى أمر آخر.

ب- اصطلاحاً:

الانزياح هو العدول والحياد، وهو "خروجٌ عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروجٌ عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاءَ عفْوَ الخاطرِ لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة"[2] فالانزياح في معناه الاصطلاحي هو الخروج عن المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن، بحيث تبرُزُ مهارات الشاعر البلاغية والنحوية في الانحراف بالكلام من المعنى الجلي الذي يبدو وكأن المبدع يقصده، إلى المعنى الخفي الذي لا يفهم في أغلب الأحيان إلا بقراءة دقيقة وقدرات معرفية ومهارات إبداعية.

"والانزياح عند صلاح فضل هو الانتقال المفاجئ للمعنى: فقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مُؤاداها أن وظيفة النثر دلالية، ووظيفة الشعر إيحائية"[3] يقصد من كلامه ذلك التحول في المعنى ومُؤداه تلك الوظيفة النثرية الدلالية والممارسة الشعرية الإيحائية.

[1] محمد بن مكرم بن علي ابن منظور: لسان العرب، ص4393.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ص180.

[3] المرجع نفسه، ص180.

2- أنواع الانزياح:

أ- الانزياح التركيبي:

يعتبر هذا النوع من أكثر الأنواع استخداماً في أعمال الأدباء والشعراء، وهو تلك التحولات اللغوية التي تُحدِث نغماً خاصاً داخل النص الأدبي "ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال الربط بين الدوال ببعضها البعض في العبارة الواحدة، أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي"[1] فهذا يبرز بشكل فعال وملفت في الأعمال الفنية كالشعر والنثر، وليس في الكلام العادي.

ب- الانزياح الدلالي:

هو تلك التحويلات التي يمارسها الأديب والشاعر في العمل الأدبي من خلال التقلبات في المعاني "وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصراً، تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه"[2] والاستعارة هي عمدة الانزياحات الدلالية لما لها من أثر في المعنى.

توسع المفهوم الدلالي للانزياح ليشمل استجلاء المعاني الخفية، وتبيان مقاصد الشاعر الحقيقية في توظيفه لبعض الألفاظ والصيغ والمجازات، التي تكون "مشتركاً لفظياً" يحمل دلالات متضادة يوردها الشاعر للتعبير عن الممنوع التصريح به، أو المتحرّج إظهاره.

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص198.

[2] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص112.

الفصل الثاني:

مستويات التحليل الأسلوبي

أولاً: مستويات التحليل الأسلوبي

اللغة ظاهرة معقدة يصعب على الدارس وصف خصائصها وصفاً كاملاً أو تفسير ظواهرها تفسيراً دقيقاً، لهذا قسمها علماء اللغة إلى مستويات تتضمن جوانب عديدة لكل مستوى، وهذه الجوانب تمثل وحدات اللغة وتسمى مستويات التحليل اللساني، وهي مستوى الأصوات ومستوى الصرف والتركيب.

I- المستوى الصوتي:

يختص المستوى الصوتي بدراسة علم الأصوات، الذي هو علم الفونولوجيا المهتم بالأصوات وإنتاجها في الجهاز النطقي وخصائصها الفيزيائية، ويأخذ هذا العلم على عاتقه إحصاء الأصوات اللغوية وحصرها، كما يهتم بتحديد مخارج الأصوات وذكر صفة كل صوت من حيث الشدة، الرخاوة، الهمس، الجهر...

1- الموسيقى الخارجية:

تتم دراسة واستجلاء الموسيقى الخارجية بدراسة بنية المطلع، وذلك من خلال: التصريع، الروي، القافية.

أ- التصريع:

وهو "أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي في البيت المصرّع، على أن تكون عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[1]؛ بمعنى أن تنتهي عروض صدر البيت وضرب عجز البيت بنفس الحروف والوزن في البيت الأول من القصيدة دون سواه.

نُظمت القصيدة على غرض المدح، في مدح حاكم مصر كافور الإخشيدي، لأن الشعراء في القرون الأولى التي مرت اعتادوا التقرب إلى الأمراء والملوك قصد الاسترزاق بهذا الغرض الشعري، والمتنبي مثل بقية الشعراء في ذاك الزمان لم يخرج عن هذا المنوال، لكن مصراعها جاء على غير شاكلة الموجود في ذلك العهد، حيث كان حِكَمياً وهذا يُعدّ ضرباً جديداً في المطالع الشعرية اختص بها المتنبي تحديداً، ويؤكد ذلك تعليقه هو نفسه، حيث صرَّح بأنه وأبا تمام حكيمان، والشاعر البحتري.

وظَّف المتنبي صوت الباء (ب) فهو حرف شفوي مجهور، وهذا ينبع من رغبته بالجهر بولائه التام لحاكم مصر الإخشيدي، وإظهار كل الخصال له من بداية المطلع، حيث أن خصال الممدوح تحتاج إلى المكاشفة لا إلى المداراة، والأحرف الانفجارية أليق بذلك.

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص193-194.

"مُنِىَ كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ فَيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَبابُ"[1]

رُوْنِ شَبَابُوْ

0/0///0/

التصريع هنا بين (خِضَابُ / شبَابُ) -- بَابُوْ /0/0 (قافية)

ب- الروي:

الروي هو "الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك"[2]

اعتمد الشعراء القدامى في بنية القصيدة العمودية على الإتيان بحرف الروي من هذا القبيل، وقد وُجد هذا الحرف الذي ورد في القصيدة التي بين أيدينا على شكل حرف متحرك (شبابُ) وهو حرف شفوي مجهور اعتمده المتنبي من مطلع القصيدة إلى آخر بيت فيها.

- **دلالة الرفع في حركة الروي:**

اختار المتنبي لقصيدته حركة الرفع لتنساب في جميع فواصل الروي لأبيات القصيدة، وكما هو معلوم فإن حركة الرفع تُعدّ أقوى الحركات في المعنى.

بما أن المتنبي اختار الضمة، فهذا يعني أنه يريد الرفع من شأن ممدوحه، كما كان الرفع دائماً دالاً على رفعة من تمسّه الضمة في الجملة. وبالتالي فإن الحركة قد واءمت جو المدح في القصيدة.

ج- القافية:

القافية شريكة الوزن في الاختصاص، فالشعر ولا نكاد نقول عن هذا أنه شعر، إلا إذا كان له وزنٌ وقافية. وقد اختلف علماء البلاغة في مفهوم هذه الأخيرة، حيث قال الخليل: "القافية آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين"[3]؛ بمعنى أن القافية تُحدد بآخر ساكنين ما قبلهما متحرك في البيت الشعري.

وقال الأخفش الأوسط: "إنها آخر كلمة في البيت، وزعم الفرّاء أنها الروي، وضعّف رأيه بالقافية في بيت المتنبي (من الطويل):

---

[1] أحمد بن الحسين بن الحسن أبو الطيب المتنبي، الديوان، تحقيق وشرح: ناصيف اليازجي، شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص528.

[2] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987، ص137.

[3] الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، د.ط، د.ت، ص88.

إذا أَنتَ أَكرَمتَ الكَريمَ مَلَكتَهُ وَإِن أَنتَ أَكرَمتَ اللَئيمَ تَمَرَّدا

تَمَرْرَدَاْ

0//0//

هي عند الخليل (مرّدا) وعند الأخفش (تمرّدا)"[1]

- **أنواعها:**

"إن القوافي تسعٌ، ثلاث مقيدة وستٌ مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول والمطلق ما كان موصولاً، ثم المقيد على ثلاثة أضرب: مقيد مجردٌ، مقيد بردف، مقيد بتأسيس، مطلق على ستة أضرب: مطلق مجرد، مطلق بخروج، مطلق بردف وخروج، مطلق بتأسيس، مطلق بتأسيس وخروج"[2]

نلاحظ من خلال القوافي التي وظفها الشاعر في قصيدته سيطرة القافية المقيدة على كامل القصيدة، لأنها تخدم غرض القصيدة المدحية للشاعر المتنبي في مدح كافور الإخشيدي.

رقم البيت	القافية فيه	
1	بَابُوُ	0/0/
5	رَابُوْ	0/0/
10	قَاْبُوْ	0/0/
15	كَابُوْ	0/0/
20	عَابُو	0/0/
25	قَاْبُو	0/0/
30	رَابُو	0/0/
35	وَابُو	0/0/
40	ذَابُو	0/0/

من خلال الجدول، نلاحظ أن جل القافية كانت على منوال واحد، بحيث انتهت كلها بحركة وسكون، وهذا ما يعمد إليه الشعر القديم، والمتنبي أحد هؤلاء الأعلام الذين تقيدوا بهذه الطريقة العمودية في نظم الشعر.

- **أحرف القافية:** يعتمد الشعر القديم الذي ينسج على منوال القدامى على قافية موحدة في النظم، وهذا تبعاً لسنن العرب آنذاك.

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص347.

[2] عبد الله محمد بن عبد الله الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص146.

– الوصل:

"أ– هو حرف مدٍ يتولد عن إشباع حركة (الروي) فيكون ألفاً أو واواً أو ياءً.

ب– هاء ساكنة أو متحركة تَلي حرف (الروي)"[1]؛ وتسمى بالحروف المتحركة تارة، وبحروف العلة تارة أخرى. فمثلاً حروف الحركة (أ.و.ى) تدخل في جميع الحروف الأخرى وتألفها.

وحرف الوصل في القصيدة هو حرف الواو الذي تكرّر في جميع أبياتها مثل: شبابو – ضبابو – سحابو – رِكابو.

جاءت حركات الروي كلها موصولة، وربما هذا يعود لرغبة الشاعر في جعل معانيه المدحية موصولة بعضها ببعضٍ، لا ينقطع مدَدها ولا نفَسُها بين قواطع الأبيات.

– الردف:

"هو حرف مدٍ يكون قبل الروي، سواءً أكان هذا الروي ساكناً أو متحركاً"[2] ومثال ذلك في القصيدة: شابُو – عابُو – ركابُو – شرابُو.

فالباء في هذه القصيدة روي متحرك مسبوق بردف يتمثل في حرف الألف، وهو يلعب دوراً في الحفاظ على النغمة الموسيقية للقصيدة، فيكون لها جرساً خاصاً ينسجم مع باقي الأصوات.

- **التقطيع:**

مُنَىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ

مُنَنْ كُنْنَ لِيْ أَنْنَ لْبَيَاْضَ خِضَاْبُوْ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فَيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَبابُ

فَيَخْفَىْ بِتَبْيِيْضِ لْقُرُوْنِ شَبَاْبُوْ

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص155.

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

لَيالِيَ عِندَ البيضِ فَوداىَ فِتنَةٌ

لَيَاْلِيَ عِنْدَ لْبِيْضِ فَوْداْيَ فِتْنَتُنْ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

وَفَخرٌ وَذاكَ الفَخرُ عِندِيَ عابُ[1]

وَفَخِرُنْ وَذَاْكَ لْفَخْرُ عِندِيَ عَاْبُوْ

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

نلاحظ من خلال التقطيع أن المتنبي استعمل بحر الطويل، وهو من البحور المركبة المزدوجة، حيث يتشكل من تفعيلتين، إحداهما خماسية (فعولن) والأخرى سباعية (مفاعيلن) تتكرر مرتين في كل شطر. وقد سمي بحر الطويل بهذا الاسم لأنه "طال بتمام أجزائه، فهو لا يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، وقيل لأن عدد حروفه يبلغ ثمانية وأربعين حرفاً في حالة التصريع"[2].

ومفتاح هذا البحر هو:

"طَويلٌ لَهُ دونَ البُحورِ فَضائِلُ

فَعولُن مَفاعيلُ فَعولُن مَفاعِلُ"[3]

وعن علّة اختيار الشاعر لهذا البحر، فهو لامتداد حركاته وسكناته طولياً، بحيث يسمح للقريحة بإخراج كل ما في جعبتها، وعدم الانتقال إلى نفسٍ موالٍ (بيت آخر) حتى تستكمل ألفاظها ومقاصدها، فبوجود ثمانية وأربعين (حركة وسكون) في البيت الواحد، ليسمح للتعبير بأخذ أقوى وأطول الأنفاس الممكنة (وصل كل خصال الممدوح).

[1] الديوان، ص529.

[2] طارق حمداني: علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2011، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص38.

2- الموسيقى الداخلية:

أ- الأصوات المهموسة:

"الصوت المهموس هو الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان، ولا يُسمعُ لهما رنين حين النطق به"[1]

"والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مُجيدو القراءات اليوم، أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه). وقد أضاف علماء العربية الطاء والقاف والهمزة إلى الأصوات المجهورة وأخرجوها من المهموسة، وهذا الذي قالوا لا يوافق نطقنا الحالي لهذين الصوتين"[2]

وسميت مهموسة لضعفها وجَرَيان النفس عند النطق بها، ولضعف الاعتماد عليها في مخارجها. كما يمكننا اختصار الأصوات المهموسة في قولٍ يجمعها هو: (سَكَتَ فَحَثه شَخصٌ) وهذا من أجل تسهيل تذكرها وحفظها. وسنوضح فيما يلي تواتر الأصوات المهموسة في القصيدة.

الحرف	صفته	عدد تكراره	نسبته %
س	مهموس رخو	33	1.83
ك	مهموس شديد	57	3.17
ت	مهموس شديد	62	3.45
ف	مهموس رخو	65	3.61
ح	مهموس رخو	37	2.06
ث	مهموس رخو	10	0.55
ه	مهموس رخو	57	3.17
ش	مهموس رخو	16	0.89
خ	مهموس رخو	17	0.94
ص	مهموس رخو	11	0.61
		346	19.17

الأصوات المهموسة تكون دائماً على حافة المدْرَج الصوتي المتصاعد للقصيدة، بحيث يتكئ عليها الشاعر لبلوغ ذروة الجَهْد بالصوت في نهاية البيت (الباء – الروي)، ولا يمكن تصور قصيدة تعتمد فقط على الأصوات

[1] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص22.

[2] ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص174.

المجهورة، لأن ذلك سيؤدي إلى خلل صوتي ومفهومي على مستوى الأداء والفهم والإقناع، إضافة إلى استحالة استخدام القاموس اللغوي في جانب واحد منه فقط.

ب- الأصوات المجهورة:

"هي الأصوات اللغوية التي تصدُر بطريقة ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة، فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[1]؛ إذاً، فالأصوات المجهورة هي اهتزاز الوترين عند النطق بالصوت. والجدول التالي يبين لنا مكامن الأصوات المجهورة في القصيدة:

الحرف	صفته	عدد تكراره	نسبته %
أ	مجهور شديد	349	19.43
ب	مجهور شديد	102	5.67
ج	مجهور شديد	21	1.16
ر	مجهور متوسط	65	3.61
ض	مجهور رخو	20	1.11
د	مجهور شديد	48	2.67
ذ	مجهور رخو	22	1.22
غ	مجهور رخو	18	1
ل	مجهور متوسط	193	10.74
ظ	مجهور رخو	3	0.16
ع	مجهور متوسط	54	3
ي	مجهور رخو	130	7.83
م	مجهور متوسط	86	4.78
ن	مجهور متوسط	130	7.23
و	مجهور رخو	120	6.68
ق	مجهور شديد	48	2.87
ط	مجهور شديد	15	0.83
ز	مجهور رخو	7	0.38
		1431	79.82

[1] ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص21.

من خلال هذا الجدول، نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة لقصيدة "منى كن لي" للمتنبي، فإن عدد تكرار هذه الأصوات هو: 1431 مرة، وذلك بنسبة 79.82% وقد كانت الحروف المهيمنة هي: الألف، النون، الياء، الواو، الباء.

أما حصة الأسد فقد كانت لصوت (الألف) وهذا يعود لمكانته الخاصة في اللغة العربية، فهو من علامات التعريف، والألف هو حرف الربط، تدل الكلمات على المعاني وفق صفاتها ومخارجها، فأصوات حرف الألف قد كان تواترها 349 مرة، وذلك بنسبة 19% من مجموع حروف القصيدة. فالألف يعبر عن قوة ما يشعر به الشاعر من انفعالات، كما أنه يعتز بالكتاب وذلك في قوله:

"أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ وَخَيرُ جَليسٍ في الزَمانِ كِتابُ"[1]

أما الألف فهو يخرج من آخر الحلق، وقد وظفه الشاعر لأنه الأنسب في الصراخ لجذب الانتباه.

وتأتي اللام في المرتبة الثانية، وذلك لأهمية هذا الحرف، فهو أيضاً من علامات التعريف. فاللام حرف صامت منحرف، لأن اللسان ينحرف عن النطق به، وهذا ما يتطابق مع غرض المدح الذي نظم المتنبي عليه شعره، وتواتُر هذا الحرف كان 193 مرة، وذلك بنسبة 10% من أصل الحروف الأخرى.

واللام من أقوى الحروف وأكثرها انتشاراً، كما أنه دلالة صوتية إيحائية للتماسك، ومن جهة أخرى بالالتصاق، مما يعني بالضرورة أن هناك التصاقاً وثيقاً بين ذات المادح وذات الممدوح. فاللام تعتبر من الأصوات الحاسمة والمشكلة للمعنى داخل السطر الشعري، فهي تقوم بنقل الانفعال جراء تكراره. وتربط المعنى اللاحق مع المعنى السابق.

وعلّة تفوق الحروف المجهورة هو صلاحيتها للوظيفة الإبلاغية التي ترمي لوصل ذات المادح بالممدوح عبر موجة من الأصوات المسموعة، وإنما تضمن الأصوات المجهورة الجو الحماسي الانفعالي، بحيث حينما ينقضي زمن إلقائها على الممدوح في البلاط تظلّ إيقاعاتها موصولة بآذان المتلقين والقراء يسمعونها ويطربون لها كما طرب لها الممدوح، وكأن المدحية هي مدحية الدهر لا العصر.

أما صوت النون، فهو من الأصوات الأنفية المجهورة التي أدت دوراً كبيراً في تكوين الموسيقى الداخلية لشعر المتنبي، فتواتر هذا الحرف 130 مرة بنسبة 7% وقد احتل المرتبة الثالثة في ترتيب الأصوات المجهورة، فنجده منتشراً بكثرة في القصيدة. وجاءت دلالته لكي يثبت حضور ذات الشاعر (الأنا المتكلمة) حيث أن المتنبي يصرّ على مخاطبة نفسه قبل غيره، والثناء عليها أولاً ثم اتباع الثناء على الممدوح آخراً.

[1] الديوان، ص530.

وحرف الياء هو حرف شفوي وهو مجهور وسط اللسان، عادة ما يستعمل في أواسط وأواخر الكلم، وقد تواتر 130 مرة بنسبة 7% من مجموع الحروف. وهذا الحرف يستخدم في النداءات القريبة والبعيدة، ودائماً ما يستدعي فيه الشاعر مقام ممدوحه مثل: (أياً أسداً). كما يأتي في فواتح الأفعال المضارعة وخواتم الأفعال المتكلِّمة ليشكل رابطاً أيضاً بين الذات المتكلمة والذات المخاطبة كما وردت في: سكوتي، ونافعي.

أما الواو فهو حرف شفوي، تواتر في القصيدة 120 مرة بنسبة 6% من مجموع حروف القصيدة، وتكرر بصورة واضحة في شعره. واللافت أن الشاعر بدأ بعض أبياته بحرف الواو، وأورده في أربعة أبيات متتالية في قصيدته وهي:

"وَغالَبَهُ الأَعداءُ ثُمَّ عَنَوا لَهُ كَما غالَبَت بيضَ السُيوفِ رِقابُ

وَأَكثَرُ ما تَلقى أَبا المِسكِ بِذلَةً إِذا لَم تَصُن إِلّا الحَديدَ ثِيابُ

وَأَوسَعُ ما تَلقاهُ صَدراً وَخَلفَهُ رِماءٌ وَطَعنٌ وَالأَمامَ ضِرابُ

وَأَنفَذُ ما تَلقاهُ حُكماً إِذا قَضى قَضاءً مُلوكُ الأَرضِ مِنهُ غِضابُ"[1]

كثّف الشاعر في الأبيات السابقة المعاني تكثيفاً من خلال استعانته بحرف الواو في بداية كل بيت، حيث استهل أبياته الأربعة بهذا الحرف، ويطلق على هذا التكرار اسم "التكرار الاستهلالي" ويسمى تكرار البداية. وقد أضفى تكرار حرف الواو في بداية كل بيت مزيداً من الترابط الفني والموضوعي في القصيدة، وأسهم في اتساع المعاني، يضاف إلى ذلك أنه منح الأبيات مزيداً من الإيقاع الموسيقي المتوازي.

أما الياء، وهو حرف شفوي مجهور، فقد تواتر في القصيدة 102 مرة بنسبة 5% من مجموع حروف القصيدة. وحرف الياء يتلاءم مع الحالة النفسية للشاعر الذي يصرخ من أعماقه في مدح كافور. كما أن المتنبي جعل من الباء روياً لقصيدته البائية، وذلك يتلاءم مع حالته الشعورية، فالباء من الحروف الجهورية التي لها دلالات توحي بتلك اللغة التي تصدر من الشفاه بقوة وحرارة، فكانت صفتها ومخرجها يتوافقان ومراد الشاعر.

فالألف والياء والواو تسمى بالحروف المتحركة لأنها تتحرك في كل اتجاه، فهي التي تربط بين أحرف الكلمات والجمل، ولذلك جعلها اللغويين القدامى في فعل واحد ليسهل النطق والتعريف به، ألا وهي: "أوى".

وحروف الجهر التي أدلى دلوها المتنبي توحي لنا بالتقرب والتزلف إلى الملك الإخشيدي ليأخذ المزايا والمنح التي يجزل بها الصوت الذي يصرّح بذكر فضائل وخصال هذا الملك، فجاءت متناغمة ومقتضى ما يريده الشاعر، ولعل أبرز تلك الحروف جاءت كلها في تناغم وانسجام لكي تحافظ على ذلك النسق في النص الشعري.

[1] الديوان، ص530.

أما جدول تواتر الأصوات المهموسة لقصيدة "منى كن لي" فإن عدد تكرارها 395 مرة، وقد كانت الحروف المهيمنة هي: الفاء، الكاف، والتاء.

الفاء صوت رخو احتكاكي، فقد ورد في القصيدة 65 مرة وذلك بنسبة 3% كما أن حرف الفاء له دلالات أراد منها الشاعر التعبير عن القوة والجبروت، كما أنه استعمل الفاء للتعبير عن الفخر، وذلك في قوله:

"لَيالِيَ عِندَ البيضِ فَوداىَ فِتنَةٌ وَفَخرٌ وَذاكَ الفَخرُ عِندِيَ عابُ"[1]

التاء هو صوت أسناني الانفجاري، وقد ورد في القصيدة 62 مرة بنسبة 3%، أراد به المتنبي التعبير عن الجرأة والقوة، وله دلالة على التلميح، فحرف الفاء من الحروف المجهِدة للنفس، لأن الشاعر يحتاج عند النطق بها إلى قدر كبير من هواء الرئتين، أكبر مما تتطلب نظيراتها المجهورة.

أما صوت الكاف فهو صوت حِنكِيٌ انفجاري، ورد في القصيدة 57 مرة بنسبة 3%، ويدل على الرّقة والانسياب والخضوع، وهي مشاعر انتابت نفسية الشاعر. وعادة ما يصحبه ما يعرف بالكنف، فمعظم الكلمات تضع نوعاً من الاهتمام وتكون لها حاضنة، وهنا يصور لنا الشاعر احتضان الإخشيدي للمتنبي في مصر، وعدم البخل عليه في العطاء والبذل.

ج- حروف الجر:

تُعدّ حروف الجر من أدوات الاتساق بين التراكيب لزيادة المعنى وانسجامه. وحروف الجر هي: "الباء، اللام، الكاف، الواو، التاء، من، عن، في، مُذْ، رُبَّ، إلى، على، مُنذُ، خَلا، عدَا، حتى، حَاشا"[2]

فحروف الجر تلعب دور الوصل، إذ أنها "تصل ما قبلها بما بعدها، فتوصل الاسم بالاسم والفعل بالاسم، ولا يدخل حرف الجر إلا على الأسماء. فأما إيصالها الاسم بالاسم فقولك: الدار لعمرو. وأما وصلها الفعل بالاسم فقولك: مررت بزيدٍ، فالباء هي التي أوصلت المرور بزيد"[3].

- **معانيها:**

حروف الجر في اللغة العربية هي أحد أنواع حروف المعاني المختصة بالأسماء، وتكون مبنية دائماً لا تتغير بتغير موقعها في الجملة. وقد وردت معاني حروف الجر في هذه القصيدة موضّحة في الجدول التالي:

[1] الديوان، ص528.

[2] ينظر: محمد بن السري بن سهل ابن السراج النحوي البغدادي: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج1، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص408

[3] عبد الله بن يوسف الجدّيع: المنهاج المختصر في علمي النحو والصرف، مؤسسة الريان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص115.

الحرف	معناه	البيت	الحرف	معناه	البيت
اللام	الملكية	صدر البيت 01	**اللام**	الاستعانة	صدر البيت 16
الباء	التعدية	عجز البيت 01	**اللام**	الالصاق	عجز البيت 16
عند	ظرفية مكانية	صدر البيت 02	**اللام**	التوكيد	صدر البيت 17
عندي	ملكية	عجز البيت 02	**في**	السببية	عجز البيت 17
الباء	الاستعانة	عجز البيت 03	**من**	التبعيض	عجز البيت 17
عن	بمعنى بعد	صدر البيت 04	**في**	ظرفية مكانية	صدر البيت 18
عن	بمعنى الباء	عجز البيت 04	**في**	ظرفية زمانية	عجز البيت 18
في	ظرفية مكانية	صدر البيت 05	**اللام**	التبليغ	صدر البيت 19
الباء	التوكيد	صدر البيت 05	**على**	بمعنى من	عجز البيت 19
في	ظرفية مكانية	عجز البيت 5	**الكاف**	التوكيد	صدر البيت 20
من	التبعيض	عجز البيت 05	**حتى**	انتهاء الغاية الزمانية	صدر البيت 20
في	ظرفية مكانية	عجز البيت 06	**الباء**	الالصاق	عجز البيت 20
من	البدل	صدر البيت 07	**على**	الاستعلاء	عجز البيت 20
اللام	التوكيد	صدر البيت 08	**اللام**	التبليغ	صدر البيت 21
الباء	الالصاق	صدر البيت 08	**الكاف**	التوكيد	عجز البيت 21
من	التوكيد	عجز البيت 08	**من**	التوكيد	عجز البيت 24
عن	التعليل	صدر البيت 09	**إلى**	بمعنى عند	صدر البيت 25
إلى	انتهاء الغاية المكانية	عجز البيت 09	**في**	ظرفية مكانية	صدر البيت 26
عن	المجاوزة	عجز البيت 09	**من**	التبعيض	صدر البيت 27
عن	بمعنى بعد	صدر البيت 10	**عند**	ظرفية زمانية	صدر البيت 28
الباء	الالصاق	صدر البيت 10	**الكاف**	التشبيه	عجز البيت 30
في	ظرفية مكانية	عجز البيت 10	**في**	المصاحبة	عجز البيت 30
إلى	التفويض	صدر البيت 11	**اللام**	الملكية	صدر البيت 31
اللام	التوكيد	عجز البيت 11	**الباء**	الالصاق	صدر البيت 31
اللام	التوكيد	صدر البيت 12	**من**	بيان الجنس	صدر البيت 31
إلى	بمعنى عند	عجز البيت 12	**الباء**	الاستعانة	عجز البيت 31
اللام	التوكيد والتقوية	صدر البيت 13	**من**	التبعيض	عجز البيت 32

من	ابتداء الغاية الزمانية	صدر البيت 13	**عن**	المجاوزة	صدر البيت 33
إلى	بمعنى عند	عجز البيت 13	**في**	ظرفية مكانية	صدر البيت 34
اللام	الملكية	صدر البيت 15	**في**	المصاحبة	صدر البيت 34
اللام	الاستعانة	عجز البيت 15	**عندها**	ظرفية مكانية	عجز البيت 34
الباء	الاستعانة	صدر البيت 35	**على**	الاستدراك	صدر البيت 35
على	المصاحبة	عجز البيت 35	**اللام**	الملكية	صدر البيت 36
على	المصاحبة	عجز البيت 36	**في**	المصاحبة	عجز البيت 35
في	السببية والتعليل	صدر البيت 38	**من**	التوكيد	صدر البيت 41
اللام	التبليغ	عجز البيت 42	**إلى**	المصاحبة	صدر البيت 43
اللام	الملكية	عجز البيت 43	**عن**	بمعنى الباء	عجز البيت 43

- **أثرها:**

تستعمل حروف الجر للقيام "بوظيفة شكلية في ترابط وتداعي أجزاء الجملة، فيؤتى بها لغرض إيصال الأفعال التي تقصر عن الوصول إلى مفعولها، أو تكون متعدية في استعمال وغير متعدية في استعمال آخر، وقد يقبل الفعل في هذه الحالة عدداً من أحرف الجر، تختلف في معناها عن بعضها مما يساعد في اختلاف المعاني الكاملة للجملة"[1].

فأحرف الجر تستعمل للاتساق والانسجام، فهي تربط بين عناصر الجملة بالإضافة إلى دورها في الاختصار، فأحرف الجر تنوب على كلمة أو تعبير أو جملة التي تؤدي معناها.

وهي في هذه القصيدة ملؤها التقرب إلى نفس كافور الإخشيدي، فهو مادح له عسى أن يتلقى منه رزقاً وفيراً، كما أن مفرداته التي رصدها باللغة والبيان كلها ذات معجم بلاغي تحتاج لهذه الأحرف –الجر– لتزيد قوة المعاني التي أرادها المتنبي، وهي على منوال ما كان يقوم به الشعراء القدامى في طلب العطايا والفضل الجزيل من الملوك، فلابد لمعاني الجر أن تزيد في تقوية سبك القصيدة التي يعتمد عليها الشاعر في الإفصاح عما يختلج في نفسيته.

اللام:

من حروف المعاني الأحادية، ذكرت في القصيدة بكثرة مما جعلها تحتل الصدارة، وقد تكررت في دراستنا بدلالات متنوعة حيث تنوعت معانيها في القصيدة واختلفت، فنجدها بمعنى: الملكية، التوكيد، الاستعانة،

[1] قاسم محمد أسود: أثر حروف الجر في ظاهرة الأضداد –دراسة في معجم لسان العرب–، مجلة ديالي، جامعة ديالي، ع65، 2015، ص395.

التبليغ... فقد جاء التوكيد ذو دلالة عميقة في أحرف الجر لأنها تثبّت قوة الكلم بمقتضى الحال، فقد صادفنا في دراستنا لهذه القصيدة بيتاً يقول فيه:

"وَأَصدى فَلا أُبدي إِلى الماءِ حاجَةً وَلِلشَمسِ فَوقَ اليَعمُلاتِ لُعابُ"[1]

فاللام في قوله "للشمس" زادت توكيداً على اكتفاء الشاعر بذاته وعدم حاجته إلى أي أحد أو أي شيء، بما فيها الماء حتى وهو في الصحراء القاحلة تحت الشمس الحارقة.

كما أفادت معنى الملكية، وذلك في قوله:

"مُنىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ فَيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَبابُ"[2]

وقد جاءت في موضع آخر في القصيدة بمعنى الاستعانة، وذلك في قوله:

"تَرَكنا لِأَطرافِ القَنا كُلَّ شَهوَةٍ فَلَيسَ لَنا إِلّا بِهِنَّ لِعابُ"[3]

في:

من حروف المعاني الثنائية التي وردت في القصيدة، وقد تعاقبت عليها معاني منها: ظرفية مكانية، السببية، ظرفية زمانية، المصاحبة... ولكن طغى عليها الظرفية المكانية، ونستشهد على ذلك في قول المتنبي:

"وَفي الجِسمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بِشَيبِهِ وَلَو أَنَّ ما في الوَجهِ مِنهُ حِرابُ"[4]

كما جاء حرف الجر "في" بمعنى السببية في قوله:

"جَرى الخُلفُ إِلّا فيكَ أَنَّكَ واحِدٌ وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمُلوكُ ذِئابُ"[5]

فقد جاء الحرف "في" هنا في هذا البيت لتبيين سبب خلق كافور الإخشيدي، وأنه ملك واحد لا غيره أما بقية الحكام فليسوا مثله في الحكم، بل هم كما وصفهم ذئابٌ ولا يستحقون ذلك المنصب.

[1] الديوان، ص529.
[2] المصدر نفسه، ص528.
[3] المصدر نفسه، ص530.
[4] المصدر نفسه، ص528.
[5] المصدر نفسه، ص532.

الباء:

هو الحرف الثالث في ترتيب التداول بعد "في" في القصيدة التي بين أيدينا، وهو من حروف المعاني الأحادية، وقد ذكر في القصيدة بدلالات متعددة ومختلفة منها: الاستعانة، التعدية، الالصاق...

فقد حمل حرف "الباء" معنى الاستعانة في قول الشاعر:

"أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ"[1]

فهنا المتبني يستعين بقربه لكافور الإخشيدي رغبة في البقاء في أمان، وهو مع الملك صاحب العطاء الجزيل.

كما أفادت الباء في البيت الأول: التعدية، لقوله:

"مُنىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ فَيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَبابُ"[2]

إضافة إلى ذلك، نرى أن الباء جاءت أيضاً بمعنى الالصاق في هذه القصيدة التي بين أيدينا، ومن ذلك هذا البيت:

"وَعَن ذَمَلانِ العيسِ إِن سامَحَت بِهِ وَإِلّا فَفي أَكوارِهِنَّ عُقابُ"[3]

من:

من حروف المعاني الثنائية، وقد تكررت في دراستنا في تنوعت معانيه من: توكيد، ابتداء الغاية الزمانية، التبعيض، البدل، بيان الجنس... ووردت في قول الشاعر:

"وَإِنّي لَنَجمٌ تَهتَدي صُحبَتي به إِذا حالَ مِن دونِ النُجومِ سَحابُ"[4]

فقد جاء هنا حرف "من" بمعنى التوكيد. وكلما أمعنا النظر في معاني حروف الجر في هذه القصيدة أضحت بأثر بليغ، فتارة يحدث المتنبي عن نفسه ويمدحها، ويؤكد لنا في الوقت نفسه صحبته لكافور الإخشيدي والتي لها وزن ثقيل عنده، أي ذات قيمة عالية.

بينما ورد "من" في موضع آخر في القصيدة للدلالة على الغاية الابتدائية (الساعة) في قوله:

[1] الديوان، ص531.
[2] المصدر نفسه، ص528.
[3] المصدر نفسه، ص529.
[4] المصدر نفسه، ص529.

"وَلِلحَودِ مِنّي ساعَةٌ ثُمَّ بَينَنا فَلاةٌ إِلى غَيرِ اللِقاءِ تُحابُ"[1]

كما دلّت على التبعيض في البيت التالي:

"نُصَرِّفُهُ لِلطَعنِ فَوقَ حَوادِرٍ قَدِ اِنقَصَفَت فيهِنَّ مِنهُ كِعابُ"[2]

عن:

من حروف المعاني الثنائية، تكررت في هذه القصيدة، وجاءت بالمعاني الآتية: المجاوزة، بمعنى بعد، بمعنى الباء، التبعيض، التعليل... وقد جاءت بمعنى المجاوزة في البيت التالي:

"أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ وَأَسكُتُ كَيما لا يَكونَ جَوابُ"[3]

كما جاءت لتدل على معنى التعليل في قول المتنبي:

"غَنِيٌّ عَنِ الأَوطانِ لا يَستَخِفُّني إِلى بَلَدٍ سافَرتُ عَنهُ إِيابُ"[4]

كما جاءت في هذا البيت بمعنى بعد والباء:

"جَلا اللَونُ عَن لَونٍ هَدى كُلَّ مَسلَكٍ كَما اِنجابَ عَن ضَوءِ النَهارِ ضَبابُ"[5]

فقد استعمل حرف الجر "عن" ليَجْلُوَ قبح وسواد المنظر لكافور الإخشيدي، فحرف الجر له دلالية بعدية لأنه يراد منه "بضباب" حين يغزو ضوء النهار، فجاءت هذه الكلمات وغيرها من حروف الجر لرفع القبح والذم، واختارها الشاعر لينسج بها أطراف الثناء ويقذفها في صورة كلمات ذات دلالات عميقة.

إلى:

وهي من حروف المعاني الثلاثية، وردت في القصيدة بمعاني مختلفة هي: انتهاء الغاية المكانية، التفويض، بمعنى عند، المصاحبة...

[1] الديوان، ص529.

[2] المصدر نفسه، ص530.

[3] المصدر نفسه، ص532.

[4] المصدر نفسه، ص529.

[5] المصدر نفسه، ص528.

جاءت "إلى" بمعنى انتهاء الغاية المكانية في البيت التالي:

"غَنِيٌّ عَنِ الأَوطانِ لا يَستَخِفُّني إِلى بَلَدٍ سافَرتُ عَنهُ إِيابُ"[1]

فهو هنا قد سافر عن وطنه إلى بلد آخر.

أما قوله في البيت التالي، فقد دلت "إلى" فيه على معنى المصاحبة.

"وَلَكِنَّكَ الدُنيا إِلَيَّ حَبيبَةً فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ"[2]

على:

من حروف المعاني الثلاثية، وردت في هذه القصيدة واختلفت معانيها من بيت لآخر، ومن بين المعاني التي استلهمها المتنبي هي: بمعنى من، الاستعلاء، الاستدراك، المصاحبة...

حيث دلت على الاستعلاء في قوله:

"تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ"[3]

فقد تناغمت معاني الاستعلاء في مثل هذه الأحرف في البيت السابق مع مقام هذا الرجل الذي يُعدّ ملكاً له قدر وقيمة جليلين، فالاستعلاء جاء هنا مناسباً دلالياً لقدر هذا الملك.

كما جاءت بمعنى من في البيت التالي:

"وَبَحرٌ أَبي المِسكَ الخِضَمُّ الَّذي لَهُ عَلى كُلِّ بَحرٍ زَخرَةٌ وَعُبابُ"[4]

الكاف:

وهي من حروف المعاني الثلاثية، ولها معاني قليلة في القصيدة من بينها: التوكيد والتشبيه. وقد جاءت بمعنى التوكيد في قوله:

"وَغالَبَهُ الأَعداءُ ثُمَّ عَنَوا لَهُ كَما غالَبَت بيضَ السُيوفِ رِقابُ"[5]

[1] الديوان، ص529.

[2] المصدر نفسه، ص533.

[3] المصدر نفسه، ص530.

[4] المصدر نفسه، ص530.

[5] المصدر نفسه، ص530.

أما بمعنى التشبيه، فنجد ذلك في قوله:

"وَلا مُلكَ إِلّا أَنتَ وَالمِلكُ فَضلَةٌ كَأَنَّكَ سَيفٌ فيهِ وَهُوَ قِرابُ"[1]

حتى:

وهي من حروف المعاني الأحادية، وقد حملت معنى واحد فقط في القصيدة وهو: انتهاء الغاية الزمانية، وذلك في قوله:

"تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ"[2]

فحروف الجر تستعمل للقيام بوظيفة شكلية في ترابط وتداعي أجزاء الجملة، فيؤتى بها لغرض إيصال الأفعال التي تقتصر الوصول إلى مفعوله، كما تعمل في الأسماء.

د- حروف العطف:

تُعد حروف العطف ضرورية للربط بين المعاني والكلمات مع الجمل، وقد "ربط اللغويون القدماء العطف بقضية الفصل والوصل، وعرضوها على ثلاثة محاور: كمال الاتصال وهذا لا يجوز العطف فيه، وكمال الانقطاع مثل سابقه لا يجوز فيه العطف، وأخيراً التوسط بينهما، بمعنى وجود جهة جامعة تُجيز العطف، وهذه الحالة الوحيدة التي أجازوا فيها العطف"[3].

فكمال الاتصال يعني: أن تكون الجملة الثانية بمنزلة البدل من الجملة الأولى.

وكمال الانقطاع: أن يكون بين الجملتين تبايناً تاماً دون إيهام خلاف المراد.

والصفة الثالثة: أن يتوسط بين التابع ومتبوعه أحد أحرف العطف التسعة، ستة منها تفيد المشاركة بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب معاً وهي: الواو، الفاء، ثم، حتى، أو، أم. والثلاثة الباقية تعطي المعطوف حركة المعطوف عليه دون المشاركة في الحكم وهي: بل، إلا، لكن.

[1] الديوان، ص531.

[2] المصدر نفسه، ص530.

[3] ينظر: صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة على السور المكية)، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000، ص247.

- **أنواعها:**

"العطف قسمان: عطف البيان وعطف النسق، فعطف البيان هو التابع الجامد والمشبه للصفة في توضيح متبوعه نحو قوله تعالى: "يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ" فزيتونة عطف بيان لشجرة، أما عطف النسق فهو التابع المتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف وهي تسعة: الواو، الفاء، ثم، حتى، أم، بل، أو، لا، لكن"[1].

- **معانيها:**

يوضح الجدول التالي معانيها كما وردت في القصيدة

الحرف	معناه	البيت	الحرف	معناه	البيت
الفاء	الترتيب والتعقيب	عجز البيت 01	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 23
الواو	الاشتراك	عجز البيت 02	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 23
الواو	الاشتراك	عجز البيت 02	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 24
الفاء	الترتيب والتعقيب	صدر البيت 03	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 25
الواو	الاشتراك	عجز البيت 03	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 25
الواو	الاشتراك	صدر البيت 05	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 26
الواو	الاشتراك	عجز البيت 05	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 27
الواو	الاشتراك	عجز البيت 06	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 27
الواو	الاشتراك	عجز البيت 07	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 27
الواو	الاشتراك	صدر البيت 08	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 28
الواو	الاشتراك	عجز البيت 10	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 29
الفاء	الترتيب والتعقيب	عجز البيت 10	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 29
الواو	الاشتراك	صدر البيت 11	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 30
الفاء	الترتيب والتعقيب	صدر البيت 11	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 30
الواو	الاشتراك	عجز البيت 11	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 30
الواو	الاشتراك	صدر البيت 12	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 31
الواو	الاشتراك	عجز البيت 12	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 32

[1] ينظر: محمد علي أبو العباس: الإعراب الميسر –دراسة في القواعد والمعاني والإعراب تجمع بين الأصالة والمعاصرة وفق قرارات مجمع اللغة العربية–، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د.ط، د.ت، ص122-123.

الواو	الاشتراك	صدر البيت 13	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 32
ثم	الترتيب مع التراخي	صدر البيت 13	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 33
الواو	الاشتراك	صدر البيت 14	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 34
الفاء	السببية	عجز البيت 14	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 34
الواو	الاشتراك	صدر البيت 15	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 34
الواو	الاشتراك	عجز البيت 15	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 35
الواو	الاشتراك	صدر البيت 18	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 36
الواو	الاشتراك	صدر البيت 19	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 39
الواو	الاشتراك	عجز البيت 19	**الفاء**	السببية	صدر البيت 39
حتى	تفيد الغاية	صدر البيت 20	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 37
الواو	الاشتراك	صدر البيت 21	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 37
ثم	الترتيب والتراخي	صدر البيت 21	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 38
الواو	الاشتراك	صدر البيت 22	**الواو**	الاشتراك	عجز البيت 38
الواو	الاشتراك	صدر البيت 23	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 39
الواو	الاشتراك	صدر البيت 23	**الفاء**	الترتيب والتعقيب	عجز البيت 39
الواو	الاشتراك	صدر البيت 40	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 40
الواو	الاشتراك	عجز البيت 40	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 40
الواو	الاشتراك	عجز البيت 41	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 41
الواو	الاشتراك	عجز البيت 42	**الواو**	الاشتراك	صدر البيت 43
الفاء	الترتيب والتعقيب	عجز البيت 43			

- **أثرها:**

تمتاز حروف العطف بتلك الليونة والخفة، فمعظم حروفها لها دلالات الربط بين المفاهيم، لذا يوظفها كل شاعر وفق منوال يصاحبه ويراه مبلغاً لقصديته.

الواو:

من أحرف الجوف، ذكر في القصيدة بكثرة، مما جعله يحتل الصدارة في قائمة الحروف الأكثر وروداً، وقد تكرر في دراستنا بمعنى الاشتراك. نحو قوله:

"وَفي الجِسمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بِشَيبِهِ وَلَو أَنَّ ما في الوَجهِ مِنهُ حِرابُ"[1]

فنرى الشاعر هنا قد ربط ما بين جزأين لا ينفصلان، بين الوجه والجسم، فكانت دلالة الترابط بينهما عميقة بحيث لا يمكن الفصل بينهما.

وقال أيضاً:

"أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ"[2]

فالشاعر يجب أن يكون مصاحباً لنديمه الذي يمدحه، وهما في نفس الوقت يشتركان في هذه القيمة، المادح والممدوح. فهذه القربة التي يعنيها المتنبي كَونه هو الشاعر الذي يسمع لكلامه في الآفاق، وكافور الإخشيدي ملك له صيته بين الحكام، بكانا بحق يشتركان في كونهما معروفان لدى جمع كثير من الناس والأمم.

الفاء:

وهو من حروف الهجاء، ذكره المتنبي بعدة معاني أهمها: الترتيب والتعقيب، والسببية. فقد أورده بمعنى السببية حين يذكر الفاء معللاً بالسبب والمسبب في قوله:

"وَأُعلِمَ قَوماً خالَفوني فَشَرَّقوا وَغَرَّبتُ أَنّي قَد ظَفِرتُ وَخابوا"[3]

فجاءت الفاء مبينة سبب تغريبه، وأن الذين خالفوه خابوا في مسعاهم.

كما جاءت الفاء بمعنى الترتيب والتعقيب في البيت التالي من قول المتنبي:

"فَكَيفَ أَذُمُّ اليَومَ ما كُنتُ أَشتَهي وَأَدعو بِما أَشكوهُ حينَ أُجابُ"[4]

ثم:

جاء حرف العطف "ثم" بمعنى الترتيب مع التراخي بدلالة أرادها الشاعر لمد جسر العلاقة بينه وبين كافور الإخشيدي، كأنه يقول له متى طابت نفسك فإني على الوصال دائم معك، وذلك في قوله:

[1] الديوان، ص528.
[2] المصدر نفسه، ص531.
[3] المصدر نفسه، ص532.
[4] المصدر نفسه، ص528.

"وَلِلحَودِ مِنّي ساعَةٌ ثُمَّ بَينَنا فَلاةٌ إِلى غَيرِ اللِقاءِ تُجابُ"[1]

فعبر عن التراخي في هذا البيت بذكره (الساعة) وقوله (إلى غير اللقاء) واستعمل حرف العطف "ثم".

حتى:

من حروف العطف التي جاءت بمعنى أنها تفيد الغاية، وذلك في قول المتنبي:

"تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ"[2]

لكن:

استعملها المتنبي في قصيدته وذلك بمعنى الاستدراك، ونجد هذا في قوله:

"وَلَكِنَّكَ الدُنيا إِلَيَّ حَبيبَةً فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ"[3]

مما لا شك فيه أن آلية العطف مخن آليات الترابط اللغوي الذي يقوم على الربط بين الكلمات، فحروف العطف تلعب دوراً هاماً في تحقيق الانسجام بين كلمات وعبارات القصيدة، فحروف العطف هي التي تعطي معنى للقصيدة، كما أنها تساهم في انسجام أبيات القصيدة، وتفيد الجمع والسببية والنفي والإثبات.

هـ- التكرار:

يعتبر التكرار عند النقاد والباحثين في مختلف الأزمنة المتعاقبة من أهم ظواهر الخطاب الأدبي الذي يساهم في تمتين النص. ويرى عصام شرتح أن التكرار هو: "إلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، إذ يَضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر"[4].

فالتكرار يُعدّ من أهم الظواهر اللغوية التي يتسم بها النص الشعري، فهو يجسّد سمة أسلوبية هامة، وقد تكون أهم ما يميز الأسلوب في الشعر، فظاهرة التكرار هي التي تحفز المتلقي للنظر والبحث في دلالات القصيدة ومراميها، لما له من إيقاع موسيقي وأبعاد تكشف حالة الشاعر النفسية.

[1] الديوان، ص529.

[2] المصدر نفسه، ص530.

[3] المصدر نفسه، ص533.

[4] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص09.

- **التكرار على مستوى الحروف:**

البيت	الحرف	تكراره
02	الفاء	04 مرات
04	النون	06 مرات
05	الفاء	03 مرات
06	الفاء	03 مرات
07	الياء	05 مرات
08	النون	05 مرات
09	النون	05 مرات
15	الغين	03 مرات
17	الفاء	04 مرات
18	السين	03 مرات
19	الباء	05 مرات
21	الباء	04 مرات
23	الميم	04 مرات
24	الضاد	03 مرات
25	القاف	03 مرات
26	السين	03 مرات
27	الهاء	05 مرات
28	اللام	05 مرات
29	التاء	04 مرات
30	اللام	05 مرات
31	القاف	03 مرات
32	النون	06 مرات
33	الكاف	04 مرات
34	الفاء	04 مرات
35	الباء	05 مرات
36	الواو	04 مرات

37	القاف	03 مرات
38	الكاف	04 مرات
39	القاف	03 مرات
41	التاء	03 مرات

يعتمد تكرار الحرف على خصوصية الكلمة التي ورد فيها الحرف المكرر تحديداً، بحيث يخضع منطق تكرار الحروف لمدى التأثير والصدى والإحساس الذي يضمنه في أذن المتلقي والسامع، ولا يخفى أن تكرار بعض الحروف يشكل تمطيطاً للألفاظ على نحو قول الشاعر قديماً:

وقَبرُ حَربٍ بمكانٍ قَفرٍ ولَيسَ قُربَ قَبرِ حَربٍ قَبرُ

فهذا التكرار يُحدث جرساً موسيقياً يُجبر المستمعين على إدراكه لشدة تأثيره.

وعلّة تكرار حروف بعينها، أن "البيت يكتسب إيقاعاً منه يؤدي إلى التماثل مع ما يحسه القائل (نقل الجرس الموسيقي الداخلي الذي يحسه الشاعر إلى نفس المتلقي). فالحرف في القصيدة يطوفُ أو يسري في الصياغة في إيقاع مشحون بعاطفة ما حتى يجيء النظم متنفساً له وبه. وهكذا فمن خلال تكرار بعض الحروف، يتبين لنا أن الشاعر يستخدم رابطاً أسلوبياً يحاور من خلاله عناصر قصيدته ومضمونها بتلقائية وعفوية، فيكون صوت الحرف متضافراً مع مشاعره، وذلك في ربط فني يعزِف على الوتر المرافق منطلقاً من الجانب الشعوري، ومجسداً في الوقت نفسه الحالة النفسية التي هو عليها، فالتكرار يتمثل في هذه الحالة الشعورية النفسية المماثلة لما هو عليه"[1].

- **التكرار على مستوى الكلمات:**

البيت	الكلمة المكررة
1	البَيَاض – تَبْييض
2	فَخْرٌ – الفَخْرُ
4	اللّون – لون
5	تَشيبُ – بشَيبة
6	ظفْرٌ – ظفْرٌ
6	نَابٌ – نَابٌ
8	نجمٌ – النجومُ
15	غيرُ – غيرُ

[1] فاروق مواسي: موسيقى الحرف في الشعر، mail.diwanalarab.com، اطلع عليه يوم 2023/06/06، على الساعة: 14:10.

21	غالبَهُ – غَالَبَتْ
24	قَضَى – قَضاءَ
25	يقودُ – لم يقدها
26	أَسَدَا – أسَدٍ
26	رُوحٌ – أرواحُهُنَّ
27	حَقَّ - حَقّهُ
30	مُلك – المِلكُ
31	بقربي – قرباً
32	الحُجبُ - حجابُ
40	مديح – مدحُكَ
40	حقٌ – حَقٌ
41	الترابُ – تراب

وتفسير تكرار الكلمة في القصيدة هو أن الشاعر يعتمد في بناء صورة الممدوح على المستوى التقابلي الضّدي في التوظيف والمقارنة، بينه وبين غيره من الممدوحين أو الناس، فيضطر لإثبات شيء في الصدر ونفيه في العجز أو العكس، وهذا ما يقتضي استخدام الألفاظ وإعادة إيرادها منفيةً أو مُثبَتةً أو مُتصرّفةً.

II- المستوى التركيبي:

يُعدّ المستوى التركيبي أحد أعمدة العلوم العربية والمتمثل في النحو وتركيبه، فهو النظام الذي يضمن تآلف الكلمات والجمل، ويعمل على فهم الدلالات التركيبية وفق سياق لغوي من حيث طول وقصر الجمل، وما يتضمنه من فعل وفاعل، وأهم ما يحدث من تقديم وتأخير مع الحذف.

1- الجمل الاسمية والفعلية:

وتنقسم الجملة العربية إلى نوعين هما:

- **الجملة الفعلية:**

تعتبر أصل في اللغة العربية، وبها يتم تقسيم هذه الجملة إلى وحدات لها رموز لغوية محددة، وقد عرفت على أنها: "هي التي صدرها فعل نحو: حضر محمد، وكان محمد مسافراً، وظننت أخاك مسافراً"[1] أي التي تبتدأ بها الجملة بفعل يكون مؤثراً على الأحداث داخل الجملة، ولها دلالة الحركية.

[1] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص157.

- **الجملة الاسمية:**

هي النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية، وهي "التي صدرها اسم كـ: محمد حاضر"[1] أي التي تبتدأ بها المحدث لأحداث معينة ويسمى بالاسم، ولها دلالة الثبات.

الجمل	نوعها
مُنىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ	اسمية
فَيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَبابُ	فعلية
لَيالِيَ عِندَ البيضِ فَوداي فِتنَةٌ	اسمية
وَفَخرٌ وَذاكَ الفَخرُ عِندِيَ عابُ	اسمية
فَكَيفَ أَذُمُّ اليَومَ ما كُنتُ أَشتَهي	اسمية
وَأَدعو بِما أَشكوهُ حينَ أُجابُ	فعلية
جَلا اللَونُ عَن لَونٍ هَدى كُلَّ مَسلَكٍ	فعلية
كَما اِنجابَ عَن ضَوءِ النَهارِ ضَبابُ	فعلية
وَفي الجِسمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بِشَيبِهِ	اسمية
وَلَو أَنَّ ما في الوَجهِ مِنهُ حِرابُ	اسمية
لَها ظُفُرٌ إِن كَلَّ ظُفرٌ أُعِدُّهُ	اسمية
وَنابٌ إِذا لَم يَبقَ في الفَمِ نابُ	اسمية
يُغَيِّرُ مِنّي الدَهرُ ما شاءَ غَيرَها	فعلية
وَأَبلُغُ أَقصى العُمرِ وَهِيَ كَعابُ	فعلية
وَإِنّي لَنَجمٌ تَهتَدي صُحبَتي بِهِ	اسمية
إِذا حالَ مِن دونِ النُجومِ سَحابُ	اسمية
غَنِيٌّ عَنِ الأَوطانِ لا يَستَخِفُّني	اسمية
إِلى بَلَدٍ سافَرتُ عَنهُ إِيابُ	اسمية
وَعَن ذَمَلانِ العيسِ إِن سامَحَت بِهِ	اسمية
وَإِلّا فَفي أَكوارِهِنَّ عُقابُ	اسمية
وَأَصدى فَلا أُبدي إِلى الماءِ حاجَةً	فعلية
وَلِلشَمسِ فَوقَ اليَعمُلاتِ لُعابُ	اسمية

[1] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، ص157.

وَلِلسِرِّ مِنّي مَوضِعٌ لا يَنالُهُ	اسمية
نَديمٌ وَلا يُفضي إِلَيهِ شَرابُ	اسمية
وَلِلخَودِ مِنّي ساعَةٌ ثُمَّ بَينَنا	اسمية
فَلاةٌ إِلى غَيرِ اللِقاءِ تُجابُ	اسمية
وَما العِشقُ إِلّا غِرَّةٌ وَطَماعَةٌ	اسمية
يُعَرِّضُ قَلبٌ نَفسَهُ فَيُصابُ	فعلية
وَغَيرُ فُؤادي لِلغَواني رَمِيَّةٌ	اسمية
وَغَيرُ بَناني لِلزُجاجِ رِكابُ	اسمية
تَرَكنا لِأَطرافِ القَنا كُلَّ شَهوَةٍ	فعلية
فَلَيسَ لَنا إِلّا بِهِنَّ لِعابُ	اسمية
نُصَرِّفُهُ لِلطَعنِ فَوقَ حَوادِرٍ	فعلية
قَدِ اِنقَصَفَت فيهِنَّ مِنهُ كِعابُ	فعلية
أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ	اسمية
وَخَيرُ جَليسٍ في الزَمانِ كِتابُ	اسمية
وَبَحرٌ أَبي المِسكَ الخِضَمُّ الَّذي لَهُ	اسمية
عَلى كُلِّ بَحرٍ زَخرَةٌ وَعُبابُ	اسمية
تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ	فعلية
بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ	اسمية
وَغالَبَهُ الأَعداءُ ثُمَّ عَنَوا لَهُ	فعلية
كَما غالَبَت بيضَ السُيوفِ رِقابُ	فعلية
وَأَكثَرُ ما تَلقى أَبا المِسكِ بِذلَةً	اسمية
إِذا لَم تَصُن إِلّا الحَديدَ ثِيابُ	اسمية
وَأَوسَعُ ما تَلقاهُ صَدراً وَخَلفَةٌ	اسمية
رِماءٌ وَطَعنٌ وَالأَمامَ ضِرابُ	اسمية
وَأَنفَذُ ما تَلقاهُ حُكماً إِذا قَضى	فعلية
قَضاءً مُلوكُ الأَرضِ مِنهُ غِضابُ	اسمية
يَقودُ إِلَيهِ طاعَةَ الناسِ فَضلُهُ	فعلية
وَلَو لَم يَقُدها نائِلٌ وَعِقابُ	فعلية

أَيا أَسَداً فِي جِسمِهِ روحُ ضَيغَمٍ	اسمية
وَكَم أُسُدٍ أَرواحُهُنَّ كِلابُ	اسمية
وَيا آخِذاً مِن دَهرِهِ حَقَّ نَفسِهِ	اسمية
وَمِثلُكَ يُعطى حَقَّهُ وَيُهابُ	اسمية
لَنا عِندَ هَذا الدَهرِ حَقٌّ يَلُطُّهُ	اسمية
وَقَد قَلَّ إِعتابٌ وَطالَ عِتابُ	فعلية
وَقَد تُحدِثُ الأَيّامُ عِندَكَ شيمَةً	فعلية
وَتَنعَمِرُ الأَوقاتُ وَهِيَ يَبابُ	فعلية
وَلا مُلكَ إِلّا أَنتَ وَالمِلكُ فَضلَةٌ	اسمية
كَأَنَّكَ سَيفٌ فيهِ وَهُوَ قِرابُ	اسمية
أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً	فعلية
وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ	اسمية
وَهَل نافِعي أَن تُرفَعَ الحُجبُ بَينَنا	اسمية
وَدونَ الَّذي أَمَّلتُ مِنكَ حِجابُ	اسمية
أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ	فعلية
وَأَسكُتُ كَيما لا يَكونَ جَوابُ	فعلية
وَفي النَفسِ حاجاتٌ وَفيكَ فَطانَةٌ	اسمية
سُكوتي بَيانٌ عِندَها وَخِطابُ	اسمية
وَما أَنا بِالباغي عَلى الحُبِّ رِشوَةً	اسمية
ضَعيفٌ هَوىً يُبغى عَلَيهِ ثَوابُ	اسمية
وَما شِئتُ إِلّا أَن أَدُلَّ عَواذِلي	فعلية
عَلى أَنَّ رَأيِي في هَواكَ صَوابُ	اسمية
وَأُعلِمَ قَوماً خالَفوني فَشَرَّقوا	فعلية
وَغَرَّبتُ أَنّي قَد ظَفِرتُ وَخابوا	اسمية
جَرى الخُلفُ إِلّا فيكَ أَنَّكَ واحِدٌ	فعلية
وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمِلوكُ ذِئابُ	اسمية
وَأَنَّكَ إِن قُوِيستَ صَحَّفَ قارِئٌ	اسمية
ذِئاباً وَلَم يُخطِئ فَقالَ ذُبابُ	اسمية

وَإِنَّ مَديحَ الناسِ حَقٌّ وَباطِلٌ	اسمية
وَمَدحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ	اسمية
إِذا نِلتُ مِنكَ الوُدَّ فَالمالُ هَيِّنٌ	فعلية
وَكُلُّ الَّذي فَوقَ التُرابِ تُرابُ	اسمية
وَما كُنتُ لَولا أَنتَ إِلّا مُهاجِراً	اسمية
لَهُ كُلَّ يَومٍ بَلدَةٌ وَصِحابُ	اسمية
وَلَكِنَّكَ الدُنيا إِلَيَّ حَبيبَةً	اسمية
فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ	اسمية

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن المتنبي استعمل الجمل الاسمية بكثرة على حساب الجمل الفعلية، لأن مقام الوصف يناسب الجمل الاسمية أكثر لما لها من ثبوت الصفات على الممدوح، ولهذا عمد الشاعر إلى الإكثار منها، ومنه تكون هذه الصفات كلها ملاصقة لصفة الملك على أساس الثبوت.

أما الجمل الفعلية، فكان توظيفها بقلة لأنها لا تعكس ذلك الاهتمام الذي يوليه الشاعر تجاه ممدوحه.

2- على مستوى المشابهة:

1.2- بلاغياً:

أ- التشبيه:

يؤخذ التشبيه على المماثلة بالمعنى، والتشبيه عند علماء البيان هو: "مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة، كقولك: العلم كالنور في الهداية"[1] المماثلة بين أمرين أو أكثر يقصد به اشتراكهما في صفة، وتعقد هذه المشاركة بأداة التشبيه لغرض يقصده المتكلم، وأركان التشبيه أربعة: المشبه، المشبه به، وجه الشبه، أداة التشبيه. كما أنه إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل إحداهما وهو الطرف الأول (المشبه) مشابهاً للطرف الآخر في صفة مشتركة بينهما.

ووردت التشبيهات في القصيدة التي نحن بصدد دراستها على النحو التالي:

في البيت الرابع:

"جَلا اللَونَ عَن لَونٍ هَدى كُلَّ مَسلَكٍ كَما اِنجابَ عَن ضَوءِ النَهارِ ضَبابُ"[2]

[1] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة المصرية، د.ط، د.ت، ص219.

[2] الديوان، ص528.

حيث شبه المشيب بضوء النهار، ترك المشبه (اللون) وترك المشبه به (ضوء النهار) وحذف وجه الشبه (الحكمة أو البصيرة) كما شبه الشباب بالضباب، فترك المشبه (لون) وترك المشبه به (الضباب) وحذف وجه الشبه (النَزَقُ)، وأورد الأداة الرابطة بين المشبهات في صدر البيت والمشبهات بها في عجز البيت، على سبيل التشبيه المقرون المجمل.

في البيت السابع:

"يُغَيِّرُ مِنّي الدَهرُ ما شاءَ غَيرَها وَأَبلُغُ أَقصى العُمرِ وَهِيَ كَعابُ"[1]

شبه شباب النفس وحماسها بشباب الفتاة التي نهد ثدياها. فذكر المشبه (الهاء) في كلمة (غيرها) الدالة على النفس، وذكر المشبه به (كعاب) وحذف الأداة (الكاف) ووجه الشبه (حماس النفس) على سبيل التشبيه البليغ.

في البيت الثامن:

"وَإِنّي لَنَجمٌ تَهتَدي صُحبَتي بِهِ إِذا حالَ مِن دونِ النُجومِ سَحابُ"[2]

شبه نفسه بالنجم، حيث ذكر المشبه (ياء المتكلم) في (إني) وذكر المشبه به (نجم) ووجه الشبه (الهداية: تهتدي) وحذف أداة التشبيه على سبيل التشبيه المجمل.

في البيت العاشر:

"وَعَن ذَمَلانِ العيسِ إِن سامَحَت بِهِ وَإِلّا فَفي أَكوارِهِنَّ عُقابُ"[3]

شبه قدرته على المسير منفرداً دون رَكُوبَةٍ بسير الطائر (العقاب) الذي لا يحتاج إلى ما يركب عليه في الطيران والسفر، فحذف الأداة ووجه الشبه (القدرة على المسير منفرداً) على سبيل التشبيه البليغ.

في البيت التاسع عشر:

"وَبَحرٌ أَبي المِسكَ الخِضَمُّ الَّذي لَهُ عَلى كُلِّ بَحرٍ زَخرَةٌ وَعُبابُ"[4]

حيث شبه هنا الممدوح بالبحر، فترك المشبه (أبي المسك) والمشبه به (بحر) وحذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.

---

[1] الديوان، ص529.

[2] المصدر نفسه، ص529.

[3] المصدر نفسه، ص529.

[4] المصدر نفسه، ص530.

البيت الواحد والعشرين:

"وَغالَبَهُ الأَعداءُ ثُمَّ عَنَوا لَهُ كَما غالَبَت بيضَ السُيوفِ رِقابُ"[1]

شبه الممدوح بالسيف، وقد ترك المشبه (الهاء) في كلمة (غالبه) وترك المشبه به (السيوف). كما شبه الأعداء بالرقاب، فترك المشبه (الأعداء) والمشبه به (الرقاب)، وذكر الأداة وهي الكاف الرابطة بين المشبهات في صدر البيت والمشبهات بها في عجزه. وذكر وجه الشبه (عنوا) على سبيل التشبيه المقرون (المزدوج التام)، ويكون في هذا النوع من التشبيهات المقرونة طرفين للمشبهات، وطرفين للمشبهات بها، مع توحيد الأداة ووجه الشبه.

في البيت السادس والعشرين:

"أَيا أَسَداً في جِسمِهِ روحُ ضَيغَمٍ وَكَم أُسُدٍ أَرواحُهُنَّ كِلابُ"[2]

شبه الأسود بالكلاب، ذكر المشبه (أسد) وذكر المشبه به (الكلاب) وحذف الأداة، وترك وجه الشبه (الأرواح) على سبيل التشبيه المؤكد.

وفي البيت نفسه، شبه الشاعر المنادى المحذوف بالأسد، وقد ترك المشبه به (الأسد) وحذف الأداة ووجه الشبه (الشجاعة) على سبيل التشبيه البليغ.

كما شبه روح الممدوح بروح الضيغم، ترك المشبه (الهاء) في لفظة (جسمه) وترك المشبه به (روح ضيغم)، وحذف الأداة ووجه الشبه (عدم الاستسلام) على سبيل التشبيه البليغ.

في البيت الثلاثين:

"وَلا مُلكَ إِلّا أَنتَ وَالمِلكُ فَضلَةٌ كَأَنَّكَ سَيفٌ فيهِ وَهُوَ قِرابُ"[3]

شبه الممدوح بالسيف، ترك المشبه (الكاف) في (كأنك) والمشبه به (سيف) وترك الأداة (الكاف) وحذف وجه الشبه (الحِدَّة) على سبيل التشبيه المجمل.

كما شبه فضل الملك بالقِراب (في الزينة) ترك المشبه وهو ضمير الغائب (هو) والمشبه به (قراب) وحذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.

[1] الديوان، ص530.

[2] المصدر نفسه، ص530.

[3] المصدر نفسه، ص531.

في البيت الخامس والثلاثين:

"وَما أَنا بِالباغي عَلى الحُبِّ رِشوَةً ضَعيفٌ هَوىً يُبغى عَلَيهِ ثَوابُ"[1]

شبه الهوى بالضعيف، ترك المشبه (الهوى) والمشبه به (الضعف) حذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ الإضافي من باب إضافة المشبه إلى المشبه به، وأصلها الهوى كالضعف في النُكوصِ والتراجعِ.

في البيت الثامن والثلاثين:

"جَرى الخُلفُ إِلّا فيكَ أَنَّكَ واحِدٌ وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمَلوكُ ذِئابُ"[2]

شبه كافو الإخشيدي بالليث، ترك المشبه (الكاف) في (أنك) وترك المشبه به (الليث) وحذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.

كما شبه الملوك بالذئاب، فترك المشبه (الملوك) وترك المشبه به (الذئاب) وحذف الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ.

في البيت الواحد والأربعين:

"إِذا نِلتُ مِنكَ الوُدَّ فَالمالُ هَيِّنٌ وَكُلُّ الَّذي فَوقَ التُرابِ تُرابُ"[3]

يوجد هنا تشبيه ضمني بين الصدر والعجز، كأن المال يهون بتحقّق الودّ، فكذلك الأجساد تهون حينما تتصل، لأن مآلها إلى التراب.

في البيت الثالث والأربعين:

"وَلَكِنَّكَ الدُنيا إِلَيَّ حَبيبَةً فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ"[4]

شبه الممدوح (كافور الإخشيدي) بالدنيا، ترك المشبه (الكاف) في (لكنك) وترك المشبه به (الدنيا) وحذف الأداة، وترك وجه الشبه (الحب: حبيبة) على سبيل التشبيه المؤكد.

[1] الديوان، ص532.
[2] المصدر نفسه، ص532.
[3] المصدر نفسه، ص533.
[4] المصدر نفسه، ص533.

استعمل المتنبي التشبيه بكثرة في هذه القصيدة، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، مما يزيد المعاني رفعة ووضوحاً، ويكسبها جمالاً. لذلك وبهدف تبيان عظمة الإخشيدي، لم يكن على المتنبي سوى المماثلة بين اثنين، ليجعلها وسيلة لتوضيح الصفة والمبالغة في إثباتها.

يقتضي التشبيه الجمع بين الماديات والمعنويات، ولم يخرج فيها الشاعر عن الإطار العام لبيان التشبيه في النموذج القديم، وهو ما جعلها تدور في فلك أو في حقل واحد، غير أن النظرة الفاحصة التجزيئية لمعاني تلك التشبيهات سرعان ما تنقلب إلى المعاني الضّديّة، وهذا ما عُدّ نموذجاً جديداً لتوظيف البيان عند الشعراء القدامى.

ب– الاستعارة:

الاستعارة هي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصل"[1] والاستعارة نوعان:

- استعارة مكنية: هي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه.
- استعارة تصريحية: هي ما يذكر فيها أو يصرح بالمشبه به. فهي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه.

وقد وردت الاستعارة في القصيدة التي بين أيدينا بنوعيها على النحو الآتي:

في البيت الخامس:

"وَفي الجِسمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بِشَيبِهِ وَلَو أَنَّ ما في الوَجهِ مِنهُ حِرابُ"[2]

شبه الشعرات البيض في وجهه ورأسه بلمعان رؤوس الحراب أثناء سطوع الشمس عليها، حذف المشبه (الشعرات البيض) وترك المشبه به (الحراب) وترك لازمة من لوازم المشبه (ما في الوجه) على سبيل الاستعارة المكنية.

في البيت الثامن عشر:

"أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ وَخَيرُ جَليسٍ في الزَمانِ كِتابُ"[3]

حيث شبه الشاعر هنا الإنسان بالكتاب، فترك المشبه به (الكتاب) وحذف المشبه (الإنسان) وترك لازمة من لوازمه (المجالسة) على سبيل الاستعارة التصريحية.

[1] محمد التنوجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص87.

[2] الديوان، ص528.

[3] المصدر نفسه، ص530.

في البيت الرابع والعشرين:

"وَأَنفَذُ ما تَلقاهُ حُكماً إِذا قَضى قَضاءً مُلوكُ الأَرضِ مِنهُ غِضابُ"[1]

شبه وجوب نفاذ أمر الحاكم في الرعية بوجوب نفاذ الماء في الأرض، فترك المشبه (نفاذ أمر الحاكم) وحذف المشبه به (نفاذ الماء) وترك لازمة من لوازمه (النفاذ) على سبيل الاستعارة المكنية.

في البيت الخامس والعشرين:

"يَقودُ إِلَيهِ طاعَةَ الناسِ فَضلُهُ وَلَو لَم يَقُدها نائِلٌ وَعِقابُ"[2]

شبه فضله وهو شيء معنوي بشيء مادي يُنقاد إليه (خيل أو لواء) ترك المشبه (الفضل) وحذف المشبه به (الخيل أو اللواء) وترك لازمة من لوازمه (يقود) على سبيل الاستعارة المكنية.

في البيت السابع والعشرين:

"وَيا آخِذاً مِن دَهرِهِ حَقَّ نَفسِهِ وَمِثلُكَ يُعطى حَقَّهُ وَيُهابُ"[3]

شبه الدهر وهو شيء معنوي بإنسان يُؤخَذُ منه، فترك المشبه (الدهر) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك لازمة من لوازمه (يأخذ) على سبيل الاستعارة المكنية.

في البيت التاسع والعشرين:

"وَقَد تُحدِثُ الأَيّامُ عِندَكَ شيمَةً وَتَنعَمِرُ الأَوقاتُ وَهِيَ يَبابُ"[4]

شبه الأوقات بشيء مادي (مدينة)، ترك المشبه (الأوقات) وحذف المشبه به (المدينة) وترك لازمة من لوازمها (تنعمِر) على سبيل الاستعارة المكنية.

كما أنه شبه الأوقات بمباني خَرِبة، فترك المشبه وهو الضمير المنفصل (هي) وحذف المشبه به (المباني الخربة) على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] الديوان، ص530.

[2] المصدر نفسه، ص530.

[3] المصدر نفسه، ص530.

[4] المصدر نفسه، ص530.

في البيت الواحد والثلاثين:

"أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ"[1]

شبه القرب المهدد بالبعد بالماء الصافي المهدد بالتكدير، فترك المشبه وهو (القرب) وحذف المشبه به (الماء) وترك لازمة من لوازمه (يُشاب) على سبيل الاستعارة المكنية.

في البيت الثاني والثلاثين:

"وَهَل نافِعي أَن تُرفَعَ الحُجبُ بَينَنا وَدونَ الَّذي أَمَّلتُ مِنكَ حِجابُ"[2]

فقد شبه الشاعر هنا أمله بالمرأة، حيث ترك المشبه (الأمل) وحذف المشبه به (المرأة) وترك لازمة من لوازمه (الحجاب) على سبيل الاستعارة المكنية.

كانت للاستعارة نسبة كبيرة في هذه القصيدة، وهذا لقيمتها البلاغية لما تضفيه من جمال على القصيدة، كما أنها تكسب المعنى قوة، ووضوحاً في الفكرة، وذلك في لوحة بديعة يتضح على صفحتها كل معالم الإبداع والفن. إضافة لأثرها على السامع، حيث تحلّق به في سماء الخيال، فتصور له الجماد حياً ناطقاً.

وقد أضفى عليها المتنبي الظواهر اللغوية التي زادت في الأساليب البلاغية معنى يستسيغه السامع مع نغمة موسيقية يرتاح لها. وقد أوتي المتنبي حسن التصرف في الشعر لملكته اللغوية الكبيرة، مما يجعله متمكناً فيها وقادراً على توظيفها حسب مناسبات النصوص.

2.2- بديعياً:

أ- مراعاة النظير:

يندرج مصطلح مراعاة النظير في باب المحسنات المعنوية من علم البديع. "هي الجمع بين أمرين أو أمور متناسبة لا على جهة التضاد، وذلك إما بين اثنين أو أكثر"[3] أي هي الجمع بين الألفاظ التي تنتمي إلى معجم لغوي واحد في عبارة واحدة للتعبير عن مدلولات معينة، أو هي الجمع بين المفردة وما يناسبها في المعنى.

وقد تجسّد هذا المحسن البديعي في القصيدة في عدّة مواضع نوردها فيما يلي:

البيت الخامس: جسم – نفس – وجه.

[1] الديوان، ص531.

[2] المصدر نفسه، ص531.

[3] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص304.

البيت الثامن: البحرُ الخِضَمّ (كثير الماء) – زخرٌ (البحر الممتد) – عُبابُ (كثير الموج).

البيت الثالث والعشرين: رماةٌ – طعنٌ – ضِرابٌ

التاسع والعشرين: الأوقات – الأيام

III- المستوى الدلالي

يهتم هذا المستوى بدراسة دلالة المفردات والكلمات المفتاحية، والعتبات والصيغ اللغوية والاستفهامية، والمعجم اللغوي المستخدم في النص، كما أن الهدف من التحليل الدلالي بيان التغييرات التي تحدث في النظام اللغوي ببطء وتعقيد، فتتغير الدلالة من خلال المجاز الذي تنتقل من خلاله دلالة الكلمة إلى دلالة أخرى، وقد لا تقصد الدلالة الأساسية للكلمة وإنما تقصد دلالة أخرى تُدرك من خلال السياق أو القيمة التعبيرية، فتظهر كلمة ذات مفهوم أساسي جديد.

1- الجمل الخبرية والإنشائية:

تنقسم الجمل من حيث المعنى إلى خبرية وإنشائية:

- **الجملة الخبرية:** هي أحد أنواع الجمل في اللغة العربية، وهي "المحتملة للتصديق والتكذيب في ذاتها بغض النظر عن قائلها"[1] يعني أن مضمونها ومعناها يحتمل أن يكون فيها الصدق أو الكذب على حسب سياق الكلام.
- **الجملة الإنشائية:** وهذا هو النوع الثاني للجملة في اللغة العربية، وهو "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب"[2] أي أنها لا تحتمل خبراً، ولا تحتمل الصدق والكذب. وينقسم الإنشاء إلى:
  - **الإنشاء الطلبي:** وهو لا يستدعي مطلوباً بالأمر والنهي والاستفهام.
  - **الإنشاء غير الطلبي:** وهو ما لا يستدعي مطلوباً كصيغ العقود وألفاظ القسم والرجاء ونحوها.

وينقسم الإنشاء الطلبي إلى:

- **الدعاء:** وهو "طلب الفعل أو الكف من الأدنى إلى الأعلى، وله ثلاث صيغ:
  - صيغة الأمر: كقوله تعالى: "رَبَّنَا اغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَإِسْرَافَنَا فِي أَمْرِنَا".
  - صيغة النهي: كقوله عز وجل: "رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا".
  - صيغة الخبر: كقولك أنت منصور، قاصداً الدعاء، ونحو: رحم الله امرؤاً عرف قدر نفسه"[1].

[1] فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، ص170.
[2] المرجع نفسه، ص170.

– **النداء**: وهو "المنادى بحرف نائب عن أدعو، والأصل في مناداة القريب أن تكون بالهمزة أو أيّ، وفي نداء البعيد أن تكون بغيرهما"[2]؛ أي طلب الانتباه والقدوم، وذلك باستعمال أدوات النداء المختلفة، فلكل أداة معنى ومدلول.

– **الاستفهام**: هو "طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، بوساطة أداة من أدواته، وهي: الهمزة، هل، من، ما، متى، أين، أيّان، أنى، كيف، كم، أيّ"[3]؛ بمعنى إرادة فهم ومعرفة أمر عقلي مجهول، سواءً أكان هذا الأمر يرتبط بالشخص أم بشأن فردي.

وسنورد في الجدول التالي تصنيفاً لجمل القصيدة حسب نوعها:

الجمل	نوعها
مُنىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ	طلبي
فَيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَبابُ	ابتدائي
لَيالِيَ عِندَ البيضِ فَوديَ فِتنَةٌ	ابتدائي
وَفَخرٌ وَذاكَ الفَخرُ عِندِيَ عابُ	ابتدائي
فَكَيفَ أَذُمُّ اليَومَ ما كُنتُ أَشتَهي	إنشائي استفهامي
وَأَدعو بِما أَشكوهُ حينَ أُجابُ	إنشائي طلبي (استفهام مقدر)
جَلا اللَونُ عَن لَونٍ هَدى كُلَّ مَسلَكٍ	ابتدائي
كَما اِنجابَ عَن ضَوءِ النَهارِ ضَبابُ	ابتدائي
وَفي الجِسمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بِشَيبِهِ	إنشائي غير طلبي (نفي)
وَلَو أَنَّ ما في الوَجهِ مِنهُ حِرابُ	طلبي
لَها ظُفُرٌ إِن كَلَّ ظُفرٌ أُعِدُّهُ	ابتدائي
وَنابٌ إِذا لَم يَبقَ في الفَمِ نابُ	ابتدائي
يُغَيِّرُ مِنّي الدَهرُ ما شاءَ غَيرَها	ابتدائي
وَأَبلُغُ أَقصى العُمرِ وَهِيَ كَعابُ	ابتدائي
وَإِنّي لَنَجمٌ تَهتَدي صُحبَتي بِهِ	إنكاري
إِذا حالَ مِن دونِ النُجومِ سَحابُ	ابتدائي
غَنِيٌّ عَنِ الأَوطانِ لا يَستَخِفُّني	إنشائي غير طلبي (نفي)

[1] عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، 1949، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص18.

إلى بَلَدٍ سافَرتُ عَنهُ إيابُ	ابتدائي
وَعَن ذَمَلانِ العيسِ إن سامَحَت بِهِ	ابتدائي
وَإِلّا فَفي أَكوارِهِنَّ عُقابُ	ابتدائي
وَأَصدى فَلا أُبدي إِلى الماءِ حاجَةً	إنشائي غير طلبي (نفي)
وَلِلشَمسِ فَوقَ اليَعمُلاتِ لُعابُ	ابتدائي
وَلِلسِرِّ مِنّي مَوضِعٌ لا يَنالُهُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
نَديمٌ وَلا يُفضي إِلَيهِ شَرابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
وَلِلخَودِ مِنّي ساعَةٌ ثُمَّ بَينَنا	ابتدائي
فَلاةٌ إِلى غَيرِ اللِقاءِ تُجابُ	إنشائي طلبي (دعاء)
وَما العِشقُ إِلّا غِرَّةٌ وَطَماعَةٌ	طلبي
يُعَرِّضُ قَلبٌ نَفسَهُ فَيُصابُ	ابتدائي
وَغَيرُ فُؤادي لِلغَواني رَمِيَّةٌ	إنشائي غير طلبي (نفي)
وَغَيرُ بَناني لِلزُجاجِ رِكابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
تَرَكنا لِأَطرافِ القَنا كُلَّ شَهوَةٍ	ابتدائي
فَلَيسَ لَنا إِلّا بِهِنَّ لِعابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
نُصَرِّفُهُ لِلطَعنِ فَوقَ حَوادِرٍ	ابتدائي
قَدِ اِنقَصَفَت فيهِنَّ مِنهُ كِعابُ	طلبي
أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ	ابتدائي
وَخَيرُ جَليسٍ في الزَمانِ كِتابُ	ابتدائي
وَبَحرٌ أَبي المِسكَ الخِضَمُّ الَّذي لَهُ	ابتدائي
عَلى كُلِّ بَحرٍ زَخرَةٌ وَعُبابُ	ابتدائي
تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ	طلبي
بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ	طلبي
وَغالَبَهُ الأَعداءُ ثُمَّ عَنَوا لَهُ	ابتدائي
كَما غالَبَت بيضَ السُيوفِ رِقابُ	ابتدائي
وَأَكثَرُ ما تَلقى أَبا المِسكِ بِذلَةً	ابتدائي
إِذا لَم تَصُن إِلّا الحَديدَ ثِيابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
وَأَوسَعُ ما تَلقاهُ صَدراً وَخَلفَةٌ	ابتدائي

رِماءٌ وَطَعنٌ وَالأَمامَ ضِرابُ	ابتدائي
وَأَنفَذُ ما تَلقاهُ حُكماً إِذا قَضى	ابتدائي
قَضاءً مُلوكُ الأَرضِ مِنهُ غِضابُ	طلبي
يَقودُ إِلَيهِ طاعَةَ الناسِ فَضلُهُ	ابتدائي
وَلَو لَم يَقُدها نائِلٌ وَعِقابُ	إنشائي طلبي (نفي)
أَيا أَسَداً في جِسمِهِ روحُ ضَيغَمٍ	إنشائي طلبي (نداء)
وَكَم أُسُدٍ أَرواحُهُنَّ كِلابُ	ابتدائي
وَيا آخِذاً مِن دَهرِهِ حَقَّ نَفسِهِ	إنشائي طلبي (نداء)
وَمِثلُكَ يُعطى حَقَّهُ وَيُهابُ	ابتدائي
لَنا عِندَ هَذا الدَهرِ حَقٌّ يَلُطُّهُ	ابتدائي
وَقَد قَلَّ إِعتابٌ وَطالَ عِتابُ	طلبي
وَقَد تُحدِثُ الأَيّامُ عِندَكَ شيمَةً	ابتدائي
وَتَنعَمِرُ الأَوقاتُ وَهِيَ يَبابُ	ابتدائي
وَلا مُلكَ إِلّا أَنتَ وَالمِلكُ فَضلَةٌ	إنشائي غير طلبي (نفي)
كَأَنَّكَ سَيفٌ فيهِ وَهُوَ قِرابُ	طلبي
أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً	طلبي
وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ	طلبي
وَهَل نافِعي أَن تُرفَعَ الحُجبُ بَينَنا	إنشائي طلبي (استفهام)
وَدونَ الَّذي أَمَّلتُ مِنكَ حِجابُ	ابتدائي
أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ	ابتدائي
وَأَسكُتُ كَيما لا يَكونَ جَوابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
وَفي النَفسِ حاجاتٌ وَفيكَ فَطانَةٌ	ابتدائي
سُكوتي بَيانٌ عِندَها وَخِطابُ	ابتدائي
وَما أَنا بِالباغي عَلى الحُبِّ رِشوَةً	إنشائي غير طلبي (نفي)+ طلبي (ب)
ضَعيفٌ هَوىً يُبغى عَلَيهِ ثَوابُ	ابتدائي
وَما شِئتُ إِلّا أَن أَدُلَّ عَواذِلي	إنشائي غير طلبي (نفي)
عَلى أَنَّ رَأيِي في هَواكَ صَوابُ	طلبي
وَأُعلِمَ قَوماً خالَفوني فَشَرَّقوا	ابتدائي

وَغَرَّبتُ أَنّي قَد ظَفِرتُ وَخابوا	إنكاري
جَرى الخُلفُ إِلّا فيكَ أَنَّكَ واحِدٌ	طلبي
وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمِلوكُ ذِئابُ	طلبي
وَأَنَّكَ إِن قُوِيستَ صَحَّفَ قارِئٌ	طلبي
ذِئاباً وَلَم يُخطِئ فَقالَ ذُبابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
وَإِنَّ مَديحَ الناسِ حَقٌّ وَباطِلٌ	طلبي
وَمَدحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)
إِذا نِلتُ مِنكَ الوُدَّ فَالمالُ هَيِّنٌ	ابتدائي
وَكُلُّ الَّذي فَوقَ التُرابِ تُرابُ	ابتدائي
وَما كُنتُ لَولا أَنتَ إِلّا مُهاجِراً	إنشائي غير طلبي (نفي)
لَهُ كُلَّ يَومٍ بَلدَةٌ وَصِحابُ	ابتدائي
وَلَكِنَّكَ الدُنيا إِلَيَّ حَبيبَةً	ابتدائي
فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ	إنشائي غير طلبي (نفي)

- **المعاني المستفادة من الخبر:**

"أَرى لي بِقُربِي مِنكَ عَيناً قَريرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ"[1]

أفادت الباء التي من معانيها الإلصاق توكيد الملاصقة الروحية والجسدية بين ذات المادح وذات الممدوح (بقربي منك)، أما الإلصاق الحقيقي والتوكيد القاطع فكان في عجز البيت بإضافة حرف الباء لـ: (البعاد) ذلك أن المتنبي كان قد أردف قربهُ من كافور بعبارة (عيناً قريرة) والتي معناها الموت أو العمى، لكن نجده قد ألصق في عجز البيت الباء بالبعاد وأردفها بكلمة (يُشاب)، والشيء الذي يشوبُ شيئاً فيتغير بعض ما فيه أحسنُ من الشيء الذي يقتلُ ما فيه.

"وَما أَنا بِالباغي عَلى الحُبِّ رِشوَةً ضَعيفٌ هَوىً يُبغى عَلَيهِ ثَوابُ"[2]

أفاد حرف الباء الزائد الاستعانة، أي أن الشاعر لا يستعين على حب كافور بالرشوة، أي الهدايا المخصوصة أو الكلام المنمق والمدح المبالغ، غير أن باء الاستعانة جاءت لصيقة بكلمة الباغي، وكأن المتنبي يصف مكوثه مع كافور بمكوث أعوان الظلم والبغاة ومساعدتهم على بغيهم، بحيث ألصق نفسه به في حالة البغي، وقد شاعت المظالم في عهد كافور والبغيُ على العامة، وكان كافور يستعين بمدح المتنبي في ظلمه للرعية.

[1] الديوان، ص531.

[2] المصدر نفسه، ص532.

"تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ"[1]

ألصق الشاعر الباء بكلمة أحسن، ولكن جاءت بمعنى المجاورة والتعدية، أي أن المحاسن تتعداه إلى غيره من الملوك والأمراء، والذي يعضُدُ ذلك ختمه للبيت بكلمة (يُعابُ) إذ وردت موردِ الخبر التام، ولو أراد الشاعر مدحه لما جعلها قافية لبيته، إذ كما يُقال "الأمورُ بخواتمها". وكما لعب على وتر اللفظ في أبيات أخرى، مارس الشيء ذاته في هذا البيت بلفظة "تجاوز" إذ المتعارف عليه أن الجوازَ في الشيء هو لعلّةٍ طارئة فيه، وليس لأصل غالب عليه، فكذلك يعتبر مدح كافور بالنسبة للمتنبي؛ فهو ضرورة أو جواز يَلتجئ إليه من كان في ضيق أو حرج مثل حال الجواز في الفقه. وكما عَنت "تجاوز" في صدر البيت مجاوزة المدح إلى ما يناقضه من الذم المستحق، فكذلك عَنت المحاسن في في عجز البيت المجاورة والتعدية إلى المعايب.

– الاستفهام:

"وَهَل نافِعي أَن تُرفَعَ الحُجبُ بَينَنا وَدونَ الَّذي أَمَّلتُ مِنكَ حِجابُ"[2]

"وهل نافعي" هنا استفهام غرضه يفيد النفي وتقدير الكلام ليس نافعي، فالشاعر كان يعرف مسبقاً انتفاء المنفعة من رفع الحجّاب أو بقائهم على حد سواء، وإنما اضطر لإيراد الاستفهام بدل النفي مهابةً وإجلالاً للممدوح، كما يعبر الشعر في غير موضع بالاستفهام مكان النفي مثل قول عنترة:

هَلْ غَادَرَ الشّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدّم أَمْ هَلْ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّم

وتقديرها: ما غادر الشعراء من متردم، أي أن الشعراء لازالوا يسكنون على الأطلال.

ونلاحظ من خلال معاني الخبر التي استجليناها من القصيدة ذلك الانزياح الدلالي في الكلمات والجمل، والذي يؤكد وبشكل لا يدع مجالاً للشك القدرات الكبيرة والإبداعية للمتنبي وتحكمه في اللغة أيما تحكم.

2– على مستوى المفارقة:

تنوعت الصيغ البلاغية في اللغة العربية من حيث مضمونها إلى جناس وكناية ومقابلة ومجاز، وكلها تزيد في النصوص العربية جمالية قلّ ما نجدها في اللغات الأخرى.

[1] الديوان، ص530.

[2] المصدر نفسه، ص531.

أ- الكناية:

من أنواع الصيغ البلاغية وهي: "كلام استتر المراد منه بالاستعمال، وإن كان معناه ظاهراً في اللغة، سواءً كان المراد به الحقيقة أو المجاز، فيكون تردد فيما أريد به من النية"[1] أي كلام استعمل في غير معناه الأصلي مع جواز إرادة المعنى الأصلي.

وقد وردت الكناية في القصيدة في الأبيات التالية:

البيت السادس:

لَها ظُفُرٌ إن كَلَّ ظُفرٌ أُعِدُّهُ وَنابٌ إذا لَم يَبقَ في الفَمِ نابُ"[2]

لها ظفرٌ: كناية عن صفة (القوة) ونابٌ كناية عن صفة (الشراسة). وإنما استعار الأظفار والأنياب للإنسان بما يقابلها عند الجوارح من الحيوانات والطيور المفترسة من (أظلافٍ وقواطع) كالتجديد الذي يُعمد عند الطيور والجوارح من النسور لما تكبر.

البيت الثامن:

"وَإنّي لَنَجمٌ تَهتَدي صُحبَتي بِهِ إذا حالَ مِن دونِ النُجومِ سَحابُ"[3]

وهي كناية عن موصوف؛ وهم الصالحون والأنبياء الذين غيّبهم الموت، ومقدرة الشاعر على خلافتهم وأخذ مكانهم.

البيت الحادي عشر:

"وَأَصدى فَلا أُبدي إلى الماءِ حاجَةً وَلِلشَمسِ فَوقَ اليَعمُلاتِ لُعابُ"[4]

توجد في هذا البيت كناية عن صفة شدة الحر، فشبه المتنبي شدة الحر وحاجة الإنسان إلى الماء المفقود بما يتوهمه من سراب أشعة الشمس على الأفق مثل ما ورد في قوله تعالى: "وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ" سورة النور، الآية 39.

[1] علي بن محمد بن علي الشريف علي الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص197.

[2] الديوان، ص528.

[3] المصدر نفسه، ص529.

[4] المصدر نفسه، ص529.

وزاد المتنبي على المعنى المعهودِ (الماء) واستعار لفظة (لُعاب) كناية عن شدة الرغبة والحاجة إلى الماء في العطش كما يحتاج إلى الأكل في الجوع (نزول اللّعاب).

البيت الثاني عشر:

"وَلِلسِرِّ مِنّي مَوضِعٌ لا يَنالُهُ نَديمٌ وَلا يُفضي إِلَيهِ شَرابُ"[1]

فالشاعر يورد في الجملة "لا يفضي إليه شرابُ" كناية عن صفة كتمان السر، فحتى لو افترضنا أنه يشرب الخمر حتى الثمالة وذهاب عقله، إلا أنه لن يبوح بموضع سره المكنون، ومُراد الشاعر هو الذي قُلناه، لأن ما يحجب المعنى الحقيقي للكلام هو أن الشاعر لم يعاقر الخمر البتّة، أي لم يكن معروفاً بشرب الخمور.

البيت الخامس عشر:

"وَغَيرُ فُؤادي لِلغَواني رَمِيَّةٌ وَغَيرُ بَناني لِلزُجاجِ رِكابُ"[2]

وهنا كناية عن صفة ما يتعرض له الإنسان من مخاطر وأهوال.

البيت السادس عشر:

في عجز البيت " فَلَيسَ لَنا إِلّا بِهِنَّ لِعابُ" كناية عن موصوف (الحرب)، وليس اللعب كما يتبادر إلى الذهن، فالعرب كانت تقول عن بطلها (مُلاعِبُ الأسنّةِ) وكانت تستعير للسيف لفظة (لِعَابُ المنيّة) للدلالة على كثرة حروبهم، بحيث أصبحت أدوات القتل لا تخيفهم وكأنها لُعَبٌ يتسلون بها.

البيت السابع عشر:

جاء في صدر البيت: " نُصَرِّفُهُ لِلطَعنِ فَوقَ حَوادِرٍ". وحوادرٍ هي كناية عن موصوف، وهو الخيل الغليظ السمين.

البيت الثامن عشر:

"أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ" توجد هنا كناية عن نسبة، لأن السرج يُنسبُ للخيل والرَّكُوبَةِ. أما سابحٍ فهي كناية عن موصوف وهو الخيلُ السريعُ.

[1] الديوان، ص529.

[2] المصدر نفسه، ص529.

البيت التاسع عشر:

في قول الشاعر: " وَبَحْرٌ أَبي المِسكَ الخِضَمُّ الَّذي لَهُ".

أبي المسك: كناية عن موصوف وهو كافور الإخشيدي.

البيت العشرين:

أورد المتنبي في هذا البيت كما يظهر وكأنه تشبيه في قوله:

"تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ"[1]

غير أننا نلحظ غياب المشبه به، وورود وجه الشبه محله (بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ) وهذا ما يخرجنا من دائرة التشبيه إلى الاستعارة فرضاً، لأن الاستعارة تُعرّف بأنها تشبيه حُذف أحد طرفيه، غير أننا أيضاً بالكاد نجد القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي إلى الدالة عليه حين يحذف المشبه به، والتقدير الذي يمكننا أن نخلص إليه أنه يمكننا تعويض أداة التشبيه (الكاف) بصيغة (لو أنّه)، وهنا ينتقل الكلامُ إلى ناحية الكناية عن موصوف، وهو بلوغ الرجل الغاية في الجودِ والكرم.

البيت الثاني والعشرين:

"إِذا لَم تَصُن إِلّا الحَديدَ ثِيابُ" الحديد: كناية عن موصوف، وهو الدروع.

البيت الثالث والعشرين:

"وَأَوسَعُ ما تَلقاهُ صَدراً وَخَلفَةٌ"، حيث توجد هنا كناية عن صفة الصبر وشدة التحمل.

البيت الثاني والثلاثين:

"أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ"[2]

فهنا، عيناً قريرة تأتي كناية عن صفة السرور.

[1] الديوان، ص530.

[2] المصدر نفسه، ص531.

البيت الثالث والثلاثين:

"أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ وَأَسكُتُ كَيما لا يَكونَ جَوابُ"[1]

في عبارة "أقل سلامي" كناية عن صفة البعد.

البيت الرابع والثلاثين:

"سُكوتي بَيانٌ عِندَها وَخِطابُ" فهنا كناية عن صفة التلميح دون التصريح.

البيت الثاني والأربعين:

"لَهُ كُلَّ يَومٍ بَلدَةٌ وَصِحابُ"، هذه العبارة كناية عن صفة الترحال وكثرة السفر.

ب- المجاز:

يُعرّف المجاز بأنه: "سمو اللفظ الذي يعدل به عما يوجبه أصل الوضع، لأنهم جازوا به موضعه الأصلي"[2] أي هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوع لقرينة، أي أن اللفظ يُقصد به غير معناه الحرفي، بل معنى له علاقة غير مباشرة بالمعنى الحرفي.

البيت الرابع عشر:

"وَما العِشقُ إِلّا غِرَّةٌ وَطَماعَةٌ يُعَرِّضُ قَلبٌ نَفسَهُ فَيُصابُ"[3]

أطلق الجزء (القلب) وأراد الكل (الإنسان) على سبيل المجاز المرسل، وعلاقته الجزئية. والمجاز جاء كأسلوب قصر في صدر البيت، حينما حصر المتنبي العشق في خصلتين ذميمتين، واللتان تنبئان سلوك الإنسان في علاقته مع الآخر.

ولا يمكن أن يتحقق اللقاء مهما كان خارج إطار الزمان والمكان، وما هو غائب يستشف من السطر، والخارج عن الزمان والمكان ميتافيزيقياً لا يعتدّ به في دراسة الأدب.

[1] الديوان، ص532.

[2] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص249.

[3] الديوان، ص529.

البيت الخامس عشر:

"وَغَيرُ فُؤادي لِلغَواني رَمِيَّةٌ وَغَيرُ بَناني لِلزُجاجِ رِكابُ"[1]

أطلق الشاعر في عجز البيت "غير بناتي" الجزء (البنان) أي أطراف الأصابع، وأراد الكل أي اليد كاملة براحتها وأصابعها، لأن زجاجة الخمر تُحمل بكامل اليد على سبيل المجاز المرسل، وعلاقته الجزئية.

وفي عجز البيت نفسه في قوله " لِلزُجاجِ رِكابُ" أطلق الجزء (الزجاج) الذي يعتبر أحد أهم مكونات وعاء الخمر، وأراد الكل (وعاء الخمر) على سبيل المجاز المرسل، وعلاقته الجزئية.

أما في صدر هذا البيت، ففي لفظة "لِلغَواني" فقد أطلق هذه اللفظة وأراد لحِاظهنّ ونظراتهن التي تسببت في مأساة العشاق، على سبيل المجاز المرسل، علاقته المسببية.

البيت السادس عشر:

"تَرَكنا لِأَطرافِ القَنا كُلَّ شَهوَةٍ فَلَيسَ لَنا إِلّا بِهِنَّ لِعابُ"[2]

في لفظة "شهوة" نجد أن الشاعر أطلق النتيجة وأراد مسببها وهي (المرأة) على سبيل المجاز المرسل، علاقته السببية. ومما يؤكد هذا التوصيف للصورة قوله في عجز البيت (لِعَاب) وقد سرت في كلام العرب حديثهم عن المرأة بوصفها (أُلعُوبٌ) أي تتلاعب بالرجال.

ج- الطباق:

يُعدّ الطباق من المحسنات البديعية الأكثر توظيفاً في النصوص الأدبية شعراً أو نثراً، وهو "الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى"[3] أي يكون الأول مضاداً للثاني، وهو ما يعرف بالتقابل اللغوي.

البيت	رقمه	الطباق	نوعه
مُنىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ	01	بياض ≠ خضاب	تقديري
وَفَخرٌ وَذاكَ الفَخرُ عِندِيَ عابُ	02	فخرٌ ≠ عابُ	إيجاب
فَكَيفَ أَدُمُّ اليَومَ ما كُنتُ أَشتَهي	03	أَدُمُّ ≠ أَشتَهي	تقديري
وَأَدعو بِما أَشكوهُ حينَ أُجابُ	04	أَدعو ≠ أَشكو	إيجاب
وَفي الجِسمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بِشَيبِهِ	05	لا تَشيبُ ≠ بِشَيبِهِ	سلب

[1] الديوان، ص529.

[2] المصدر نفسه، ص530.

[3] محمد التنوجي: المعجم المفصل في الأدب، ص599.

لَها ظُفُرٌ إن كَلَّ ظُفرٌ أُعِدُّهُ	06	كَلَّ ≠ أُعِدُّهُ	تقديري
إلى بَلَدٍ سافَرتُ عَنهُ إيابُ	09	سافَرتُ ≠ إيابُ	تقديري
وَأَصدى فَلا أُبدي إلى الماءِ حاجَةً	11	أَصدى ≠ الماءِ	تقديري
أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ وَخَيرُ جَليسٍ في الزَمانِ كِتابُ	18	مَكانٍ ≠ الزَمانِ	إيجاب
بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ	20	يُثنى≠ يُعابُ	إيجاب
وَغالَبَهُ الأَعداءُ ثُمَّ عَنَوا لَهُ	21	وَغالَبَهُ ≠ عَنَوا لَهُ	تقديري
يَقودُ إِلَيهِ طاعَةَ الناسِ فَضلُهُ وَلَو لَم يَقُدها نائِلٌ وَعِقابُ	25	يَقودُ ≠ لَم يَقُدها نائِلٌ ≠ عِقابُ	سلب إيجاب
أَيا أَسَداً في جِسمِهِ روحُ ضَيغَمٍ وَكَم أُسُدٍ أَرواحُهُنَّ كِلابُ	26	ضَيغَمٍ ≠ كِلابُ	تقديري
وَيا آخِذاً مِن دَهرِهِ حَقَّ نَفسِهِ وَمِثلُكَ يُعطى حَقَّهُ وَيُهابُ	27	آخِذاً ≠ يُعطى	إيجاب
وَقَد قَلَّ إِعتابٌ وَطالَ عِتابُ	28	قَلَّ ≠ طالَ إِعتابٌ ≠ عِتابُ	إيجاب إيجاب
وَقَد تُحدِثُ الأَيّامُ عِندَكَ شيمَةً وَتَنعَمِرُ الأَوقاتُ وَهِيَ يَبابُ	29	تَنعَمِرُ ≠ يَبابُ	تقديري
أرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ	31	قرباً ≠ البعد	إيجاب
أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ وَأَسكُتُ كَيما لا يَكونَ جَوابُ	33	اسكت ≠ جواب	إيجاب
سُكوتي بَيانٌ عِندَها وَخِطابُ	34	سكوت ≠ خطاب	إيجاب
وَأُعلِمَ قَوماً خالَفوني فَشَرَّقوا وَغَرَّبتُ أَنّي قَد ظَفِرتُ وَخابوا	37	شرقوا ≠ غربت ظفرت ≠ خابوا	إيجاب إيجاب
وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمِلوكُ ذِئابُ	38	ليث ≠ ذئاب	تقديري
وَإِنَّ مَديحَ الناسِ حَقٌّ وَباطِلٌ وَمَدحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ	40	حق ≠ باطل حق ≠ كذاب	إيجاب إيجاب

وظف الشاعر الطباق في قصيدته لأن مقام المدح للملك كان عكس ما يظهره في صدره، ولهذا لابد من توظيف هذه الأساليب اللغوية لعرض بعض السياقات المختلفة في النص.

د- المقابلة:

المقابلة "هي أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب"[1] وهو ما يعرف بالتوافق من حيث الدلالة، وتكون على سبيل التقابل مع مماثلة المعاني، ولها شرط التراتبية.

وقد وردت المقابلة في هذه القصيدة على النحو التالي:

"أَيا أَسَداً في جِسمِهِ روحُ ضَيغَمٍ وَكَم أُسُدٍ أَرواحُهُنَّ كِلابُ"[2]

مقابلة في البيت التالي:

"وَأُعلِمَ قَوماً خالَفوني فَشَرَّقوا وَغَرَّبتُ أَنّي قَد ظَفِرتُ وَخابوا"[3]

قَد قَلَّ إِعتابٌ وَطالَ عِتابُ

"أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَرِيرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ"[4]

وظف الشاعر المقابلة في هذه القصيدة في موقف المناظرة بين الملك كافور الإخشيدي وبقية الملوك الآخرين، ولهذا عمد لهذا الأسلوب لزيادة حالة الوصف للممدوح.

ثانياً: الانزياح الدلالي في القصيدة

الانزياح الدلالي هو الخروج من الدلالة الظاهرة إلى الباطنة أو الخفية، وقد تجلى هذا في القصيدة التي بين أيدينا كالتالي:

- "وَكَم أُسُدٍ أَرواحُهُنَّ كِلابُ"[5]:

هذا الشطر كان مما قد عيب بيانياً على المتنبي، لأنه أتى بالموصوف (أسد) ثم بصفة منقطعة عنه ومستحيلة عليه (أرواحهن كلاب)، وهذا الاحتجاج يبدو صحيحاً إذا قُرء قراءة ظاهرة، لكن ربما قصد المتنبي العكس مما يُفهم ظاهراً.

[1] محمد التنوجي: المعجم المفصل في الأدب، ص814.
[2] الديوان، ص530.
[3] المصدر نفسه، ص532.
[4] المصدر نفسه، ص531.
[5] المصدر نفسه، ص530.

إذ أنّ صدر البيت يخصّه هو في الحقيقة على عادة المشبب في المقارنة بين نفسه في الصدر وغيره في العجز، إذ أن روح الضيغم التي تحدث عنها تنسحب عليه هو حصراً، لأنه لم يكلّ يوماً عن طلب العلا والامارة والسؤدد، بينما يقابله في العجز كافور الإخشيدي الذي تربع على عرش مصر صدفة، وما برحه هذا دَيدُن الكلاب المكتفية بما في يدها الغافلة عما حولها، ومما يؤكد ذلك أن المتنبي صدَّر مدحيته لكافور بقوله:

أنتَ كالكلبِ في الوفا وكالتَّيْسِ في قِراعِ الخُطوبِ (المعارك)

ووجه الشبه بين الأسد وكافور هو التملك بغير استحقاق، فكما أن الأسد يظل خاملاً ويحتاج إلى غيره ليصطاد عنه، كذلك كافور يحتاج إلى غيره في تثبيت ملكه وإدارته.

البيت التاسع والعشرين:

"وَقَد تُحدِثُ الأَيّامُ عِندَكَ شيمَةً وَتَنعَمِرُ الأَوقاتُ وَهِيَ يَبابُ"[1]

المعنى الظاهر في قوله " وَقَد تُحدِثُ الأَيّامُ عِندَكَ شيمَةً" هو سرور الأيام بمقدِمة كافور، ولكن المعنى الحقيقي والانزياح الدلالي الخفي هو هجاء لكافور، إذ أنه يعتبر تملكه لمصر وإسعاده للأحرار (من حوادث الأيام) إذ كيف لعبد أسود خامل الذكرِ أن يتحكم في رقاب الأحرار ذوي الأصول والمحْتِد.

ومبلغ البراعة في الانزياح هو لفظة "عندك" إذ يتوهمها الممدوح مَقِيمةُ المادح عليه، ولكنه في الحقيقة يقصد الممدوح حصراً في نفسه، وأن الأيام أحدثت له حادثاً (جللاً وشراً) إذ لا توصف المصائب إلا بالأحداث، وهذا حقيقة تولّي كافور لحكم مصر، فقد كان من حوادث الدهر (مصائبه).

كذلك يعتبر الشاعر ملكهُ لمصر حادثاً، أي أنه ليس له ولا لآبائه وأجداده أصل في الملك وعراقة فيه وفي النسب، فهم قد تملكوا مصر غصباً وغدراً وليس كابراً عن كابرٍ.

البيت الثلاثين:

"وَلا مُلكَ إِلّا أَنتَ وَالمِلكُ فَضلَةٌ كَأَنَّكَ سَيفٌ فيهِ وَهُوَ قِرابُ"[2]

في قوله: " وَلا مُلكَ إِلّا أَنتَ" إذ وتقرأ أيضاً "لا مَلِك إلا أنت"، وفي الحالتين يعتمد المتنبي على الإخراج النحوي للجملة، فجعل الممدوح من جنس الملوك، غير أنه نقض الخبر بـ إلا، وهنا خرج الممدوح من جنس الملوك، إذ كان للمتنبي أن يقول "لا مَلِك غيرَكَ" وقد قصد المتنبي المعنى النحوي حصراً، إذ من شروط عمل لا

[1] الديوان، ص530.

[2] المصدر نفسه، ص531.

النافية للجنس أن لا ينتقض خبرها بـ: إلا، وهنا يضع المتنبي المدح ظاهراً والهجاء باطناً، بعد "لا النافية" فينفي عنه صفة وجنس الملك، ويضع غيره من الملوك المستحقين للمُلْك بعد أداة الاستثناء "إلا".

وأيضاً في قوله في البيت نفسه: "وَالمِلكُ فَضلَةٌ"، ألقى المتنبي القصيدة مرة واحدة على الممدوح بفتح أول حرف في الكلمة (فَضلةٌ) وعلم أن القصيدة ستُقرأ مراتٍ ومرات في قابل الأيام، فتركها تُقرأ (فُضلةٌ) بضم أول الكلمة، وهي القراءة الباطنة التي أرادها المتنبي مع إسناد الجملة (أنت والملك فُضلة) إذ لا سابق للمدوح في الملك عن آبائه وأجداده (العمدة)، وهنا أيضاً يعتمد على مهاراته اللغوية النحوية، فيقارن بين الأصول النحوية في الجمل (الفُضلة والعمدة).

البيت الحادي والثلاثين:

"أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ"[1]

في قوله "عيناً قريرة" يكون المعنى الظاهر للممدوح هو رِضَا عين المادح وهنائه، غير أن استخدام لفظ عيناً قريرة عند العرب يدلّ على سكونها الأبدي، أي موت صاحبها أو حوَلانه، وهذا من مشهور ما ورد عن هارون الرشيد "لما وفدت عليه امرأة من آل يرمك ممن نكبَ الرشيد آلها، حيث قالت له (أقرّ الله عينك) فسأل الرشيد الحاضرين عن قولها فقالوا ما نراها قالت إلا خيراً، فقال الرشيد: لم تفهموا مُرادها، فإنما أرادت بقولها "أقرّ الله عينك" هو قرار العين أي سكونها عن الحركة، وإن سكنت حركة العين مات صاحبها أو عَمِيَ"[2].

البيت السادس والثلاثين:

"وَما شِئتُ إِلّا أَن أَدُلَّ عَواذِلي عَلى أَنَّ رَأيِي في هَواكَ صَوابُ"[3]

من عادة المتنبي ألا يستخدم كلمة هوى إلا للدلالة على العلاقة بالمرأة، وهو الذي كان يمجّها في أكثر من موضع ويصرّح بأنها تؤخّره عن مراده، أما حينما يستخدمها في العلاقة مع كافور فإنه يشبه علاقته به بعلاقته بالمرأة في آخر المراد والاستئناس من بلوغ المرام، وليس أدل على ذلك من استخدام القرآن للكملة في مواضع كلها سلبية من مثل: "وَمَن يَحْلِلْ عَلَيْهِ غَضَبِي فَقَدْ هوى" سورة طه، الآية 81.

وأيضاً في قوله: "وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُم مِّن بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذًا لَّمِنَ الظَّالِمِينَ" سورة البقرة، الآية 120.

[1] الديوان، ص531.

[2] تقي الدين أبي بكر ابن علي ابن محمد الحموي: ثمرات الأوراق، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005، ص250.

[3] الديوان، ص531.

وكذلك في قوله: "فَلا تَتَّبِعُوا الْهَوى أَنْ تَعْدِلُوا" سورة النساء، الآية 35.

أو مثلاً قول الأعرابي: "إذا أشكل عليك أمران فانظر أيهما أقرب إلى هواك مخالفة، فإن أكثر ما يكون الزلل باتباع الهوى"

ويمكن فصل صدر البيت عن عجزه، فالصواب كان في هوى المتنبي الذي (هوى به في مكان سحيق) وهو الذي كان رهن العسس والحرس في بلاط الإخشيدي.

يريد المتنبي أن يثبت ما بدا منفياً، أي أنه يبدي لكافور انتفاءهُ عذل اللائمين عنه لبقائه لديه، لكنه في الحقيقة يثبت صحة ما ذهب إليه اللائمون من عدم وجاهةِ بقاء الشاعر عنده لإخلافه وعوده تجاهه والتخوف الدائم منه، على عكس ما كان يصف به المتنبي لوم خصومه في علاقته مع سيف الدولة، حيث يصفهم بالحاسدين، ولا يُحسدُ الرجل إلا من الشيء الحسن.

كما أن هناك انزياحاً دلالياً آخر في قوله:

"وَأُعلِمَ قَوماً خالَفوني فَشَرَّقوا وَغَرَّبتُ أَنّي قَد ظَفِرتُ وَخابوا"[1]

يستخدم المتنبي لفظين متضادين للدلالة على وضعه ووضع غيره، فهو قد وصف شانئيه بالمشرقين، ولفظ كلمة المشرّق دائماً ما كانت إيجابية في القرآن أو الشعر، ومنه الإشراق "وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا" سورة الزمر، الآية 69.

أو قوله تعالى عن حال مريم ابنة عمران: "وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا" سورة مريم، الآية 16. وكان هذا المكان فأل خير عليها، فقد أُطعمت فيه وسُقيت، ووُهِب لها فيه الولد.

واقتران المشرق أيضاً بصلاة المسلمين قِبَل المشرق كما في قوله تعالى: "رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ" سورة الصافات، الآية 5. وتعني دائماً اقتران الشروق بالنور والهداية الربانية للبشرية، على عكس كلمة الغروب التي كانت تعني دائماً الأفول والانتهاء والخُسران من مثل قوله تعالى في حكاية ذي القرنين "حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ" سورة الكهف، الآية 86. فقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم وقد نظر إلى الشمس حين غابت "في نار الله الحامية لولا ما يزعُها من أمر الله لأحرقت ما على الأرض. ومنه كان اشتقاق الغريبُ والغراب والغرابيب والغُربُ (الأخلاق الذميمة).

[1] الديوان، ص532.

ويوجد انزياح في بيت آخر من القصيدة في قول المتنبي:

"جَرى الخُلفُ إِلّا فيكَ أَنَّكَ واحِدٌ وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمَلوكُ ذِئابُ"[1]

يستخدم المتنبي لفظة الخُلفُ بمعناها الظاهر هو الاختلاف، ولكن بالمعنى الموازي الذي هو أيضاً عدم إنجاز الوعد أي إخلافُهُ، وهنا استخدم المتنبي الحصر بإلا وأداة الجر فيك بمعنى أن كافور هو المخلِفُ وعدهُ حصراً، إذ أنه أمّله بالامارة مراراً ولم ينجز ولم يحصل المؤَمَّل على مأمولِه.

كما أنه لا يمكن استبعاد المعاني الأخرى السيئة من مثل الرائحة الكريهة التي يقال عن صاحبها "خُلْفٌ" يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "لَخُلفُ فمِ الصائم لأطيب عند الله من ريح المسك". وقد أجمعت المصادر التاريخية أن كافور الإخشيدي كان مُنتن الرائحة، ولهذا لما هجاه المتنبي في قصيدته الشهيرة قال:

ما يَقبضُ المَوْتُ نَفساً من نفوسِهِمُ إلاّ وَفي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا عُودُ

وفي البيت التالي انزياح دلالي:

"جَرى الخُلفُ إِلّا فيكَ أَنَّكَ واحِدٌ وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمَلوكُ ذِئابُ"[2]

قوله: "أنك لَيثٌ وَالمَلوكُ ذِئابُ" فلا يوصف بالذئب إلا من كان فطناً، ذكياً، نبيهاً، يُحسن التدبير، ثم إن الذئب هو من "سلالة الملوك" أي أن غير كافور هم الملوك الحقيقيون، أما عند وصفه بالليث فهو تقزيم له، لأن شبل الأسد لا يستطيع تدبر أموره إلا بحماية ورعاية حاشيته التي لم يكن يخرج إلا معها وفيها.

وقوله: "وَلَم يُخطِئ فَقالَ ذُبابُ" فيه إشارة خفية إلى أن الذباب سمي بـ: "مُذِل الملوك والجبابرة" لأن الله قد أهلك النمرود بالذباب الذي دخل من منخره فصدع له رأسه حتى مات. ربما قصد المتنبي ما امتاز به كافور من اتساع فتحة المنخرين، وهو الذي يقول في قصيدته الدالية الشهيرة:

وَأَنَّ ذَا الْأَسْوَدَ الْمَثْقُوبَ مِشْفَرُهُ تُطِيعُهُ ذِي الْعَضَارِيطُ الرَّعَادِيدُ

وآخر انزياح نستخرجه من القصيدة في البيت التالي:

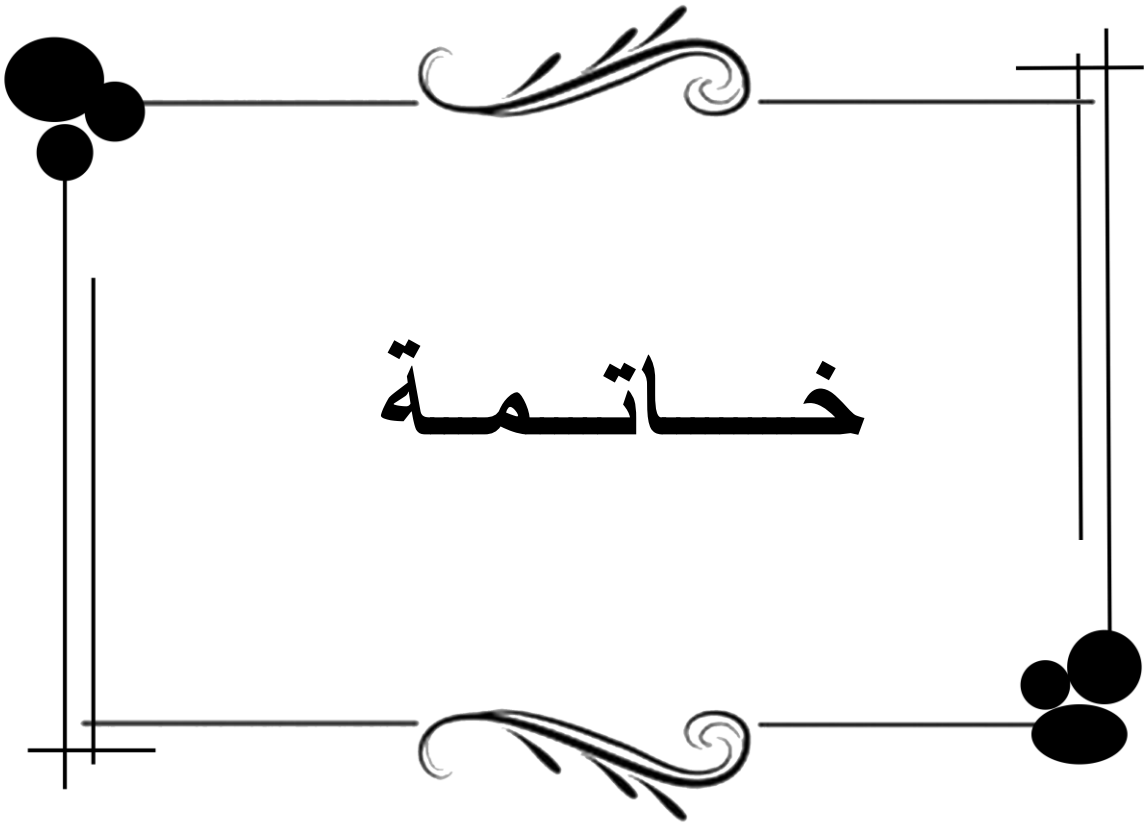
"وَلَكِنَّكَ الدُنيا إِلَيَّ حَبيبَةً فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ"[3]

[1] الديوان، ص532.

[2] المصدر نفسه، ص532.

[3] المصدر نفسه، ص533.

ففي العبارة "فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ" كان ينبغي على المتنبي أن يقول "إياب" أو "مآبٌ" بدل "ذهابُ" لأنه قدَّم الرحيل عن الممدوح ثم الرجوع إليه وليس الذهاب عنه، لكن المتنبي في الحقيقة يرى أن ذهابه من عنده أجدى له وأفضل في تحقيق طموحاتِه.



خـــاتـــمـة

خاتمة:

حاول البحث من خلال هذه المطارحة الشعرية الكشف عن جماليات الانزياح الدلالي في قصيدة "منى كن لي" للمتنبي، وفي ختام هذه المذكرة التي كانت دراسة ذات طابع تطبيقي في أغلبها، تم التوصل إلى مجموعة من النتائج أهمها:

– وظف الشاعر حرف الروي مجهوراً، وذلك لرغبته في الجهر بولائه التام للحاكم الإخشيدي، وحرف الباء كان أليقاً لهذا المقام.

– الملاحظ من خلال أبيات القصيدة توظيف الشاعر للأصوات المجهورة بكثرة، وذلك لصلاحيتها في أداء الوظيفة الإبلاغية التي ترمي لوصل ذات المادح بالممدوح، وقد تجسد هذا في القصيدة من خلال توظيف مفردات لها نبرة خطابية تليق بمقام الممدوح.

– اعتمد الشاعر على التكرار في بناء صورة الممدوح على المستوى التقابلي الضدي في التوظيف والمقارنة بينه وبين غيره من الممدوحين.

– تميزت القصيدة بتوظيفها لبحر الطويل الذي يسمح لقريحة الشاعر بإخراج كل ما بجعبتها بأخذ أقوى وأطول الأنفاس لوصل كل خصال الممدوح.

– كشف الغوص في معاني القصيدة واستجلاء الانزياحات اللغوية والدلالية والنحوية أن القصيدة حُملت على معنيين؛ معنى ظاهري في صورة مدح، وآخر باطني يحمل المعنى الحقيقي الذي كان يرمي إليه المتنبي عند نظمه القصيدة، وهو الهجاء. وهذا المعنى لم يظهر إلا بعد تحليل القصيدة تحليلاً عميقاً، والوقوف عند كل ألفاظها ودلالاتها بالاعتماد على المقاربة الأسلوبية التي تعتبر الدراسة الأمثل لفهم المقاصد العامة والخاصة للقصيدة.

– استعان المتنبي في قصيدته بأدوات لغوية إجرائية أضفت على القصيدة جمالية متفردة، وزادت في الأساليب البلاغية معنى يستسيغه السامع وينجذب إليه، ويعود هذا للملكة اللغوية الكبيرة للشاعر وحسن تصرفه في الشعر، مما جعله بارعاً في التلاعب بالتراكيب والألفاظ والانزياح بها من الدلالة الظاهرة إلى الدلالة الباطنة.

– يعلب الانزياح دوراً كبيراً في نقل التجربة الشعرية إلى فضاء أوسع، وكسر الجمود في القصائد التي اعتادت حمل غرض واحد، فقد وُفّق المتنبي بتضمين قصيدته غرضين أحدها ظاهري والآخر باطني.

وفي الأخير، نأمل أن تكون دراستنا هذه مستوفاة لحقّها، كاشفة اللّثام عن المكنونات والظواهر البلاغي المستثارة في ثنايا أبيات القصيدة.

مـــلـــحـق

1- التعريف بالشاعر:

وُلد أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي بالكوفة في محلّة يقال لها كندة. وكان شاعراً مفلقاً ضديد العارضة راجح العقل عظيم الذكاء، قدم الشام في صباه واشتغل في فنون الأدب ولقي في رحلته كثيراً من أيمة العلم فتخرج عليهم وأخذ عنهم. وكان من المطلعين على أوابد اللغة وشواردها حتى إنه لم يسأل عن شيء إلا استشهد له بكلام العرب من النظم والنثر.

وقد سُمي بالمتنبي لأنه ادعى النبوة في بادية السماوة من أعمال الكوفة، فلما ذاع أمره وفشا سره خرج إليه لؤلؤ أمير حمص نائب الإخشيد فأسره ولم يحلّ عقاله حتى استتابه. ولم يمضِ ردح من الزمن على تخلية سبيله حتى لحق بالأمير سيف الدولة بن حمدان، وكان ذلك سنة سبع وثلاثين وثلاث مئة 948م، فمدحه فأحبه وقربه وأجازه الجوائز السنية وأجرى عليه كل سنة ثلاثة آلاف دينار خلا ما كان يهبه من الإقطاعات والخلع والهدايا المتفرقة.

وكان لسيف الدولة مجلس يحضره العلماء كل ليلة فيتكلمون بحضرته، فوقع بين المتنبي وابن خالويه كلام فوثب ابن خالويه على المتنبي وضرب وجهه بمفتاح كان بيده فشجه، وكان سيف الدولة حاضراً فلم يدافع عن أبي الطيب فخرج مغضباً ودمه يسيل، وكان ذلك سبباً لمغادرته حلب سنة 346هـ/957م، فسار إلى دمشق وألقى فيها عصاه ولم ينظم هناك قصيدة إلا عرض بها بمدح سيف الدولة لكثرة محبّته له.

ثم ذهب إلى مصر ومدح كافوراً الإخشيدي وفي نفسه مطامع، ولما لم يُنِلْه كافور رغائبه، غادر مصر وهجاه بعدة قصائد مشهورة.

وبعد أن غادر مصر ذهر إلى بغداد، فبلاد فارس، ثم مر بارجان فشيراز، ومدح عضد الدولة بن بويه فأجزل عطيته، ثم انصرف من عنده راجعاً إلى بغداد، فالكوفة، وذلك في أوائل شعبان سنة 354هـ شباط 965م، فعرض له فاتك ابن أبي جهل الأسدي في الطريق فاقتتلوا حتى قُتل المتنبي مع ولده مُحسَّد وغلامه مفلح على مقربة من دير العاقول في الجانب الغربي من سواد بغداد. وكان مقتله في 28 رمضان سنة 354هـ 27 أيلول سنة 965م.

أما سبب قتله فقيل هو تلك القصيدة التي هجا بها ضبة بن يزيد العيني، وكانت والدة ضبة شقيقة فاتك المذكور، فلما بلغته القصيدة أخذ الغضب منه كل مأخذ وأضمر السوء لأبي الطيب. ولما بلغه مغادرة المتنبي لبلاد فارس وعلم اجتيازه بجبل دير العاقول تتبع أثره. وكان أبو الطيب قد مر بأبي نصر محمد الحلبي فأطلعه على حقيقة الأمر وما ينويه فاتك من الشر له ونصحه أن يصحب معه من يستأنس به في الطريق. فلم يزدد إلا أنفة وعناداً وأبى أن يصحب معه أحداً قائلاً: أنا والجراز في عنقي، فما بي حاجة إلى مؤنس. ثم قال: والله لا أرضى أن يتحدث الناس بأنني سرت في خفارة غير سيفي. فحذره أبو النصر كثيراً، فما كان منه إلا أن أجاب: أبنجو الطير تخوفني ومن عبيد العصا تخاف علي؟ والله لو أن مخصرتي هذه ملقاة على شاطئ الفرات وبنو أسد معطشون

لحمس، وقد نظروا الماء كبطون الحيات، ما جسر لهم خف ولا ظلف أن يرده، معاذ الله أن أشغل فكري بهم لحظة عين! فقال له أبو النصر: قل: إن شاء الله. فقال: هي كلمة مقولة لا تدفع مقضياً ولا تستجلب آتياً.

ثم ركب وسار فلقيه فاتك في الطريق فقتله.[1]

2- قصيدة " مُنىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ"

مُنىً كُنَّ لي أَنَّ البَياضَ خِضابُ ... فَيَخفى بِتَبييضِ القُرونِ شَبابُ

لَيالِيَ عِندَ البيضِ فَوداىَ فِتنَةٌ ... وَفَخرٌ وَذاكَ الفَخرُ عِندِيَ عابُ

فَكَيفَ أَذُمُّ اليَومَ ما كُنتُ أَشتَهي ... وَأَدعو بِما أَشكوهُ حينَ أُجابُ

جَلا اللَونُ عَن لَونٍ هَدى كُلَّ مَسلَكٍ ... كَما اِنجابَ عَن ضَوءِ النَهارِ ضَبابُ

وَفي الجِسمِ نَفسٌ لا تَشيبُ بِشَيبِهِ ... وَلَو أَنَّ ما في الوَجهِ مِنهُ حِرابُ

لَها ظُفُرٌ إِن كَلَّ ظُفرٌ أُعِدُّهُ ... وَنابٌ إِذا لَم يَبقَ في الفَمِ نابُ

يُغَيِّرُ مِنّي الدَهرُ ما شاءَ غَيرَها ... وَأَبلُغُ أَقصى العُمرِ وَهِيَ كَعابُ

وَإِنّي لَنَجمٌ تَهتَدي صُحبَتي بِهِ ... إِذا حالَ مِن دونِ النُجومِ سَحابُ

غَنِيٌّ عَنِ الأَوطانِ لا يَستَخِفُّني ... إِلى بَلَدٍ سافَرتُ عَنهُ إِيابُ

وَعَن ذَمَلانِ العيسِ إِن سامَحَت بِهِ ... وَإِلّا فَفي أَكوارِهِنَّ عُقابُ

وَأَصدى فَلا أُبدي إِلى الماءِ حاجَةً ... وَلِلشَمسِ فَوقَ اليَعمُلاتِ لُعابُ

وَلِلسِرِّ مِنّي مَوضِعٌ لا يَنالُهُ ... نَديمٌ وَلا يُفضي إِلَيهِ شَرابُ

وَلِلخَودِ مِنّي ساعَةٌ ثُمَّ بَينَنا ... فَلاةٌ إِلى غَيرِ اللِقاءِ تُجابُ

وَما العِشقُ إِلّا غِرَّةٌ وَطَماعَةٌ ... يُعَرِّضُ قَلبٌ نَفسَهُ فَيُصابُ

وَغَيرُ فُؤادي لِلغَواني رَمِيَّةٌ ... وَغَيرُ بَناني لِلزُجاجِ رِكابُ

تَرَكنا لِأَطرافِ القَنا كُلَّ شَهوَةٍ ... فَلَيسَ لَنا إِلّا بِهِنَّ لِعابُ

[1] المؤلف مجهول، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص05-06.

نُصَرِّفُهُ لِلطَعنِ فَوقَ حَوادِرٍ ... قَدِ اِنقَصَفَت فيهِنَّ مِنهُ كِعابُ

أَعَزُّ مَكانٍ في الدُنى سَرجُ سابِحٍ ... وَخَيرُ جَليسٍ في الزَمانِ كِتابُ

وَبَحرٌ أَبو المِسكِ الخِضَمُّ الَّذي لَهُ ... عَلى كُلِّ بَحرٍ زَخرَةٌ وَعُبابُ

تَجاوَزَ قَدرَ المِدحِ حَتّى كَأَنَّهُ ... بِأَحسَنِ ما يُثنى عَلَيهِ يُعابُ

وَغالَبَهُ الأَعداءُ ثُمَّ عَنَوا لَهُ ... كَما غالَبَت بيضَ السُيوفِ رِقابُ

وَأَكثَرُ ما تَلقى أَبا المِسكِ بِذلَةً ... إِذا لَم تَصُن إِلّا الحَديدَ ثِيابُ

وَأَوسَعُ ما تَلقاهُ صَدراً وَخَلفَةٌ ... رِماءٌ وَطَعنٌ وَالأَمامَ ضِرابُ

وَأَنفَذُ ما تَلقاهُ حُكماً إِذا قَضى ... قَضاءً مُلوكُ الأَرضِ مِنهُ غِضابُ

يَقودُ إِلَيهِ طاعَةَ الناسِ فَضلُهُ ... وَلَو لَم يَقُدها نائِلٌ وَعِقابُ

أَيا أَسَداً في جِسمِهِ روحُ ضَيغَمٍ ... وَكَم أُسُدٍ أَرواحُهُنَّ كِلابُ

وَيا آخِذاً مِن دَهرِهِ حَقَّ نَفسِهِ ... وَمِثلُكَ يُعطى حَقَّهُ وَيُهابُ

لَنا عِندَ هَذا الدَهرِ حَقٌّ يَلُطُّهُ ... وَقَد قَلَّ إِعتابٌ وَطالَ عِتابُ

وَقَد تُحدِثُ الأَيّامُ عِندَكَ شيمَةً ... وَتَنعَمِرُ الأَوقاتُ وَهِيَ يَبابُ

وَلا مُلكَ إِلّا أَنتَ وَالمِلكُ فَضلَةٌ ... كَأَنَّكَ سَيفٌ فيهِ وَهُوَ قِرابُ

أَرى لي بِقُربي مِنكَ عَيناً قَريرَةً ... وَإِن كانَ قُرباً بِالبِعادِ يُشابُ

وَهَل نافِعي أَن تُرفَعَ الحُجبُ بَينَنا ... وَدونَ الَّذي أَمَّلتُ مِنكَ حِجابُ

أُقِلُّ سَلامي حُبَّ ما خَفَّ عَنكُمُ ... وَأَسكُتُ كَيما لا يَكونَ جَوابُ

وَفي النَفسِ حاجاتٌ وَفيكَ فَطانَةٌ ... سُكوتي بَيانٌ عِندَها وَخِطابُ

وَما أَنا بِالباغي عَلى الحُبِّ رِشوَةً ... ضَعيفٌ هَوىً يُغنى عَلَيهِ ثَوابُ

وَما شِئتُ إِلّا أَن أَدُلَّ عَواذِلي ... عَلى أَنَّ رَأيِي في هَواكَ صَوابُ

وَأُعلِمَ قَوماً خالَفوني فَشَرَّقوا ... وَغَرَّبتُ أَنّي قَد ظَفِرتُ وَخابوا

جَرى الخُلفُ إِلّا فيكَ أَنَّكَ واحِدٌ وَأَنَّكَ لَيثٌ وَالمُلوكُ ذِئابُ

وَأَنَّكَ إِن قُوِيستَ صَحَّفَ قارِئٌ ذِئاباً وَلَم يُخطِئ فَقالَ ذُبابُ

وَإِنَّ مَديحَ الناسِ حَقٌّ وَباطِلٌ وَمَدحُكَ حَقٌّ لَيسَ فيهِ كِذابُ

إِذا نِلتُ مِنكَ الوُدَّ فَالمالُ هَيِّنٌ وَكُلُّ الَّذي فَوقَ التُرابِ تُرابُ

وَما كُنتُ لَولا أَنتَ إِلّا مُهاجِراً لَهُ كُلَّ يَومٍ بَلدَةٌ وَصِحابُ

وَلَكِنَّكَ الدُنيا إِلَيَّ حَبيبَةً فَما عَنكَ لي إِلّا إِلَيكَ ذَهابُ

قائمة المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم: برواية حفص.

أ- المصادر:

1- الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، د.ط، د..ت.

2- المتنبي: الديوان، شرح وتحقيق: ناصيف اليازجي، شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

3- عبد الله محمد بن عبد الله الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.

4- علي بن محمد بن علي الشريف علي الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 2003.

5- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

6- محمد بن مكرم بن علي ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، د.ط، د.ت.

ب- المراجع:

7- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

8- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة المصرية، د.ط، د.ت.

9- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

10- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

11- تقي الدين أبي بكر ابن علي ابن محمد الحموي: ثمرات الأوراق، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005.

12- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، دار الناشر، ط1، د.ت.

13- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة على السور المكية)، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000.

14- طارق حمداني: علم العروض والقافية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2011.

15- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخنانجي، مصر، 1949.

16- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

17- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987.

18- عبد الله بن يوسف الجدّيع: المنهاج المختصر في علمي النحو والصرف، مؤسسة الريان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2008.

19- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

20- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية (تأليفها وأقسامها)، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007.

21- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000.

22- محمد التنوجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

23- محمد بن السري بن سهل ابن السراج النحوي البغدادي: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، ج1، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

24- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، 1994.

25- محمد علي أبو العباس: الإعراب الميسر –دراسة في القواعد والمعاني والإعراب تجمع بين الأصالة والمعاصرة وفق قرارات مجمع اللغة العربية-، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د.ط، د.ت.

26- موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

27- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر العاصمة، ج1، ط1، 1997.

28- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1.

د- المجلات:

29- قاسم محمد أسود: أثر حروف الجر في ظاهرة الأضداد –دراسة في معجم لسان العرب-، مجلة ديالي، جامعة ديالي، ع65، 2015.

هـ- المواقع:

30- علي بن محمد الحمود: الأسلوبية (المفاهيم والإجراءات)، Al-jazirah.com.

31- فاروق مواسي: موسيقى الحرف في الشعر، mail.diwanalarab.com.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الرقم
مقدمة	**أ–ب**
الفصل الأول: مداخل نظرية للأسلوبية	
أولاً: الأسلوب والأسلوبية	ص05
1- مفهومهما	ص05
2- نشأة الأسلوبية	ص08
3- اتجاهات الأسلوبية	ص08
أ- الأسلوبية التعبيرية	ص08
ب- الأسلوبية النفسية	ص10
ج- الأسلوبية البنيوية	ص10
د- الأسلوبيةالإحصائية	ص11
4- علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى	ص12
أ- الأسلوبية والبلاغة	ص12
ب- الأسلوبية وعلم اللغة	ص13
ج- الأسلوبية والنقد الأدبي	ص13
ثانياً: الانزياح	ص14
1- مفهومه	ص14
2- أنواع الانزياح	ص15
أ- الانزياح التركيبي	ص15
ب- الانزياح الدلالي	ص15
الفصل الثاني: مستويات التحليل الأسلوبي	
أولاً: مستويات التحليل الأسلوبي	ص17
I- المستوى الصوتي	ص17
1- الموسيقى الخارجية	ص17
2- الموسيقى الداخلية	ص22
II- المستوى التركيبي	ص40
1- الجمل الاسمية والفعلية	ص40
2- على مستوى المشابهة	ص44

III- المستوى الدلالي	ص51
1- الجمل الخبرية والانشائية	ص51
2- على مستوى المفارقة	ص56
ثانياً: الانزياح الدلالي في القصيدة	ص63
خاتمة	ص70
ملحق	ص72
قائمة المصادر والمراجع	ص77

*الملحق بالقرار رقم ...1082... المؤرخ في ...27 ديسمبر 2020...
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ...زكرياء زادي... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ...طالب...

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 110415129 والصادرة بتاريخ 23 08 2018

المسجل(ة) بكلية / معهد ...الآداب واللغات... قسم ...اللغة والأدب العربي...

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه).

عنوانها: ...الانزياح الدلالي في مدحية الأخيضري المتنبي...
...مقاربة أسلوبية...

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: ...2023.06.20...

توقيع المعني (ة)

* ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020 .....
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..... شيماء لعياضي ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..... طالبة .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 104424391 والصادرة بتاريخ 23 - 01 - 2023 .....

المسجل(ة) بكلية / معهد ..... الآداب واللغات ..... قسم ..... اللغة والأدب العربي .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: ..... الانزياح الدلالي في قصيدة الاخشيدي المتنبي .....

..... مقاربة أسلوبية .....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: ....22-06-2023....

توقيع المعني (ة)

ملخص:

تناولت هذه الدراسة موضوع الانزياح الدلالي الذي يُعدُّ أحد مباحث الأسلوبية، ويُعنى باكتشاف المعاني اللغوية والدلالات البلاغية، خصوصاً إذاً تجلّت في النصوص الشعرية الجادّة، وما المتنبي وشعره ببعيدين عن المصافّ الأول حين التصرّف في اللغة.

وبهذا وقع اختيارنا على قصيدة من أروع أشعار المتنبي، وهي قصيدة "مُنًى كُنَّ لي" المدحية لكافور الإخشيدي. ونهدف من خلال دراستنا هذه استجلاء شجاعة اللغة العربية وقوة السبك لدى المتنبي، الذي لا يُضاهى حين التصرف باللغة والعدول بها عن المعنى الجليّ إلى المعنى الخفيّ.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، الانزياح الدلالي، المتنبي.

Summary:

This study addressed the topic of semantic displacement, which is one of the subjects of stylistics. It focuses on uncovering linguistic meanings and rhetorical connotations, particularly when they are manifested in serious poetic texts. Al-Mutanabbi and his poetry are far from ordinary when it comes to manipulating and utilizing language.

Thus, we have chosen one of the finest poems by Al-Mutanabbi, which is the eulogistic poem "Munaa Kunna Li" for Kafur al-Ikhshidi. Through our study, we aim to highlight the boldness of the Arabic language and the power of expression in Al-Mutanabbi, who is unparalleled in his mastery of language and its deviation from explicit meaning to hidden meaning.