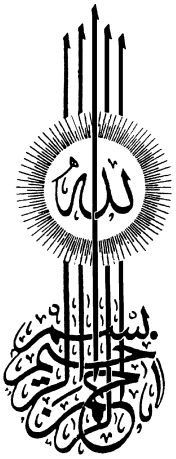
بدء
بسم الله الرحمن الرحيم

سلسلة أبحاث مركز بحوث كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبدالعزيز ـــ ١٦

شعر الشَّنْفَرَى
دراسة أدبية من منظور لغوي

ابتسام حمزة العنبري

أستاذ الأدب المساعد – كليَّة التربية للبنات
جامعة الملك عبدالعزيز

مركز النشر العلمي
جامعة الملك عبد العزيز
ص ب ١٨٠٢٠٠ ـ جدة ٢١٥٨٩
المملكة العربية السعودية

الهيئة الإشرافية

أ.د. إسماعيل خليل كتبخانة	رئيسًا
أ.د. هشام عبدالله العباس	عضوًا
د. أسعد عبدالرزاق عطية	عضوًا
د. فايز أحمد حابس	عضوًا
د. سوزان جميل فكهاني	عضوًا

العنوان البريدي : مركز البحوث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية

ص.ب ٨٠٢٠٢ جـــدة ٢١٥٨٩ هاتف : ٦٩٥٢٣٥٣ / فاكس : ٦٩٥١٧٣٢

ردمد : ١٦٥٨-٢٨٢٩

رقم الإيداع : ١٦٢٣ / ١٤٢٧

مطابع جامعة الملك عبدالعزيز

تقـــديـم

الحـمـد لله، نحـمده علـى أن هيأ لـنا أسبـاب العلم الـنافـع ، وأصلـي وأسلم علـى من بعـثـه الله – عـز وجل – مـعلمًـا للبشرية ، سـيـدنا محـمـد وعلـى آلـــه وصـحابته أجمعين ...وبعد

فإن من أهم واجبات عـضو هيئة التدريس ، إلى جانب العملية التـعليمية، الإسـهام بفكره ، وإنتاجه الإبداعي في مـجال اهـتماماته وتخصصه العلمي ، فبذلك يكون قد خدم ذاته، وطلابه، ومجتمعه، وخدم المعرفة على حد سواء.

ومـجال الأبحـاث العلميـة مجـال خـصب ، وميـدان فسـيح للعمل الجـاد ، وللإنتاج العلمي المتخصص. فكلما كان العمل البحـثي موضـوعيًا يعتمد على منهـجية واضـحة ، كلـما كانت نـتائجـه مرضيـة ، يمكن الاسـتـفادة منهـا في خدمة الجامعة والمجتمع بأسره.

ومن هذا المنطلق رأينا في مـركـز بحوث كليـة الآداب والعلوم الإنسـانيـة ـ بجـامعـة الملك عبـدالعزيز ـ أن نؤطر هذه الجـهود المبـذولة من قبل الـزملاء ـ أعضـاء هيئة التـدريس ـ في مجال البـحوث العلميـة ، وذلك بإصدار سلسلة علمـيــة تحت مـسـمى "سلسلة أبـحـاث مـركـز بحـوث كلـيـة الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبدالعزيز".

وقـد آلينا على أنفسـنا المضـي قـدمًـا في هذا التـوجه الحـضـاري العلمي ، لنبرز مـاتنتجـه قرائح السـادة أعـضـاء هيـئة التدريس من الجنسـين بـالكلية ، وغيرها من الكليات المناظرة في جامعات المملكة .

وها نحن نقدم عقدًا من هذه العقود المناظرة المنظومة باسم « شعر الشَّنفَري » والذي أجرته الزميلة الدكتورة ابتسام حمزة العنبري ، عضو هيئة التدريس بكلية التربة للبنات – جامعة الملك عبدالعزيز .

ونحن إذ نقدم للقارئ الكريم هذه السلسلة العلمية البحثية المحكمة ، فإننا نتوخى مقومات الأصالة ، والعمق ، والموضوعية ، في كل بحث ينشر في هذه السلسلة البحثية ، متطلعين إلى نقد بناء، واقتراحات هادفة، من أجل الارتقاء بهذه السلسلة إلى الأفضل إن شاء الله تعالى.

موقنين من أن جميع الزملاء، والزميلات سيكونون عونًا لنا في هذا المنحى ، من خلال أبحاثهم المتميزة .

والله ولي التوفيق ،،،.

مدير مركز بحوث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
أ.د. إسماعيل بن خليل كتبخانة

المستخلص

في هذه الدِّراسة، وضع شعر الشَّنْفَرى تحت مجهر البحث العلميّ من منظور لغويّ ومنهج وصفي، لنقف على سمات تراكيب الشَّاعِر وخصائص تعبيراته الأدبيَّة الَّتي تبلورت على شكل قصيدة شعريّة. وقد سارت الدِّراسة في ثلاث مستويات: مستوى الموسيقى والتّراكيب، والأساليب. والأحكام الَّتي وصلت إليها الدِّراسة وخرجت بها أحكام نابعة من داخل شعر الشَّاعِر لا مفروضة عليه ومستمدّة من واقع استعماله للغة لا من خارجه، فبعدت بذلك عن الإغراب في التّصوّر والتّعميم في النّتائج. وقد أوضحت الدِّراسة أَنَّ الشَّاعِر قد جعل من شعره " حرفًا وكلمة وتركيبًا" ناطقًا رسميًّا عنه ومعبِّرًا عن شعوره وذاته هو، وإن مثلت ذاته أحيانًا ذوات من هم حوله كما جعله معبِّرًا عن واقع يعيشه ــ أو يحاول أن يتعايش معه ــ وأفكار يؤمن بها لذا تضمّن أسلوبه طاقتين عاليتين تسيران في نفس الاتّجاه، إحداها شعوريّة موحية والأخرى إخباريّة صادقة أو متخيّلة. والموسيقى وإن لم تكن همّ الشَّاعِر الوحيد إلاَّ أَنَّهُ استغلّ كافّة إمكاناتها ــ الصّوت المجرّد، والتّقسيم بأشكاله المختلفة، والتّكرار بكلّ صوره ــ علاوة على الوعاء الخارجي المتمثّل في وزن القصيدة وقافيتهاــ في تحقيق التّفاعل بينه وبين سامعه ولفت انتباهه لمضمون كلامه ومراميه. وقد سارت لغة الصَّعاليك ــ والشَّنْفَرى يمثّل واحدًا منهم ــ على قواعد اللّغة، فهم وإن قد خرجوا على قبائلهم اجتماعيًّا وعاطفيًّا وفنيًّا إلاَّ أَنَّهُمْ لم يخرجوا " لغويًّا" عنهم.

اعتمد الشَّنْفَرى كثيرًا على " الفعل " وزاوج بين أزمنته ليعبّر عن الحدث والحركة بكافّة أشكالها، ومختلف أوقاتها في الماضي والحاضر والمستقبل، كما

ربط هذه الأفعال ربطًا وثيقًا بذاته وشعوره، لذا فاق الماضي المضارع وفاق المضارع الأمر. وإن كان الشَّاعِر قد استغلّ الفعل للتّعبير عن الحدث والحركة، فإِنَّهُ سخّر الأسماء للتّعبير عن حقائق الأشياء والثّوابت غير المتغيّرة والَّتي يعجّ بها العالم من حوله.

الحركة الَّتي هي قوام حياة الشَّاعِر وأهمّ مظهر لقوّته كانت سمة غالبة على أساليبه، فالتَّقديم والتَّأخير وعزل بعض العناصر عن التّركيب بواسطة الحذف أو إضافتها عن طريق الزِّيادة والاعتراض وإجراء المقابلة بين المتضادّات كلّها وسائل أحسن الشَّاعِر استغلالها ليعبّر عن حركيّة المشاعر والمواقف والأفكار.

اتّضح من البحث مدى التّشابه بين "اللاميّة" وبقيّة شعر الشَّنْفَرى في السِّمات اللّغويّة والخصائص الأسلوبيّة، الأمر الَّذي يرجّح نسبة هذه القصيدة إليه، فهي جزء من لباسه الشعري الَّذي ترك عليه بصماته الخاصّة في تقليب اللّغة واستخدام إمكاناتها المختلفة في فنّه الشعري.

وخلاصة لذلك كلّه نقول : إِنَّ اللّغة بحروفها وكلماتها وتراكيبها وأساليبها كانت مبسوطة أمام وعي الشَّاعِر فانتقى منها ما اتّفق مع ذاته وموضوعه، وحقّق له أهدافه.

المقدِّمة

إِنَّ عِلم البلاغة العربيَّة والَّذي يتناول جماليَّات التَّعبير الأدبيّ في الكلام قد اكتسى في الغرب وجهًا جديدًا عُرِف باسم الأسلوب (١)، وقد تعدَّدت تعريفات هذا العِلم وتنوَّعت طرقه ومناهجه (٢) وإن كانت هذه التَّعريفات والمناهج قد أجمعت على مفهوم مشترك للأسلوب يتلخَّص في أنَّهُ " الطَّريقة المتميّزة للتَّعبير اللّغويّ، مع ملاحظة مهمّة وهي أَنَّ هذا التّمييز يدلّنا على كلّ ما يحمله الشِّعر من معانٍ أو عواطف أو أخيلة (٣).

ويؤثر معظم الدَّارسين إرجاع مقولة الأسلوب إلى التّنفيذ الفردي للّغة، أي إلى مجال الكلام والممارسة (٤)، فاختيار الشَّاعر لأسلوب ما، أو لعبارة أو لكلمة دون غيرها عمليَّة داخلة في صميم البحث الأسلوبي وجوهره، حتَّى إِنَّ عمليّة الاختيار هذه قادت بعض الباحثين إلى تعريف الأسلوب بأنّه اختيار وانتقاء (٥).

والأسلوب أو الأسلوبيّة علم يمثّل جسرًا بين الأدب وعلم اللّغة، أو بعبارة أخرى بين اللّغة الفنيَّة الَّتي تتحكّم فيها الثَّوابت والمتغيّرات فيما نسمّيه الشّعور الفنيّ أو الشّعور الجمالي (٦). لذا ينبغي فهم الأسلوبيَّة على أَنَّهَا نظريَّة فرعيَّة

---

(١) **صلاح فضل**، *علم الأسلوب*: منشورات دار الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٥ م، ص١٥٢ .

(٢) انظر: **عدنان بن ذريل**، *النَّصّ والأسلوبيَّة بين النَّظريَّة والتَّطبيق*: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠ م .

(٣) **شكري عياد**، قراءة أسلوبيَّة لشعر حافظ إِبْرَاهِيْم: مجلَّة فصول، م١، ع٢، ١٩٨١م.

(٤) **صلاح فضل**، علم الأسلوب وصلته بعلم اللّغة: *مجلّة فصول*، **م٥**، ع١، ١٩٨٤م، ص٤٩.

(٥) **سعد مصلوح**، *الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة*: عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٣٨.

(٦) **شكري محمَّد عياد**، *اتّجاهات البحث الأسلوبي*: دار العلوم، الرِّياض،١٩٨٥م، ص٢١١.

في علم اللّغة [١].

ويهدف هذا العلم إلى تقديم صورة شاملة لأنواع المفردات والتّراكيب، وما يختصّ به كلّ منها من دلالات [٢]، وذلك باستخدام المنهج اللّغويّ التّحليلي الّذي أثبت أنّهُ أكثر الطُّرق أمانًا وفعالية، وبه يتمكّن النّاقد من الوصول إلى الخلفيّات الجماليّة والوجدانيّة للنّصّ، وذلك بشرح علاقاته الدّاخليّة والخارجيّة، وبيان أبعادها ودلالاتها المسيطرة على الموقف [٣]، وإذا أحسن النّاقد استعمال هذا المنهج فإنّهُ غالبًا ما يصل إلى نتائج أكثر موضوعيّة وحياديّة؛ لأنّهُ في جوهره يعتمد على قِيَمٍ موضوعيّة ملموسة ومنزّهة عن كلِّ الأغراض [٤]، وعليه فقد أصبح النّاقد في هذا العصر ناقدًا ولغويًّا في وقت واحد [٥]، وعليه أن يجنِّد معرفته اللّغويّة والتّاريخيّة والنّفسيّة لدعم قراءاته وصونها عن الانزلاق وراء التّذوّق العشوائي [٦]، ويحكم على الأسلوب بما هو داخله ونابع مِنْهُ، لا بما يحفظ من أحكام جاهزة وعبارات وألفاظ مطّاطيّة عائمة؛ إيمانًا مِنْهُ بأنّ الأسلوب ليس إلاّ مجرّد مظهر لغويّ يحاول أن يقول شيئًا ولكنّه لا يملك أن يقوله تمامًا، حيث تبقى أطراف من المعاني وظلال من الأحاسيس الحائرة هائمة على وجهها

---

(١) **برند شبلنر**، *علم اللّغة والدّراسات الأدبيّة*، ترجمة وتقديم وتعليق محمود جاد الربّ: الدار الفنيّة، ط١، ١٩٨٧م، ص ص: ٢٥ ــ ٣٩.

(٢) **شكري محمّد عياد**، *مدخل إلى علم الأسلوب*: دار العلوم، الرّياض، ١٩٨٢م، ص٤٣ .

(٣) **ابتسام أحمد حمدان**، *الحذف والتّقديم والتّأخير في ديوان النّابغة الذبياني*: ١٩٩٢م، ص ص٧٦ –٧٧ .

(٤) **أحمد طاهر حسنين**، المعجم الشّعريّ عند حافظ إِبْرَاهِيْم: *مجلة فصول*، **م١**، ع٢، ١٩٨١م.

(٥) **شكري محمّد عياد**، مفهوم الأسلوب: *مجلة فصول*، **م١**، ع١، ١٩٨٠م.

(٦) **يمنى عيد**، *في معرفة النّصّ*: دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص ص: ١٩–٢٠ .

حتَّى تتلمّس ذهنًا مخصبًا يحتضن هذه الظِّلال [١].

وهذا البحث دراسة أدبيَّة من منظور لغويّ لشعر الشَّنْفَرَى، ومحاولة للتَّعرّف على نظام اللّغة الشِّعريَّة عنده، وطابعها الَّذي اتّسمت به؛ للوقوف على استخداماته اللّغويّة الخاصَّة، وأساليبه في بناء تراكيبه، وما وراء هذه الاستخدامات والأساليب من عوامل نفسيّة اجتماعية؛ لنصل آخر المطاف إلى تحديد البصمة الخاصّة به في شعره؛ إيمانًا منّا بأَنَّ لكلّ شاعر أسلوبه الخاصّ في استخدام اللّغة وتشكيل البناء الشّعريّ للقصيدة.

كما يهدف البحث ــ ضمنيًّا ــ إلى التّحقّق من صحّة نسبة اللاميّة الَّتي تردّدت بين الشَّنْفَرى وخلف الأحمر [٢]، وترجيح هذه النِّسبة من عدمها؛ بالاعتماد على مقياس الخصائص اللّغويّة والسِّمات الأسلوبيَّة.

---

(١) **رجاء عيد**، *دراسة في لغة الشِّعر « رؤية نقديَّة »*: منشأة المعارف، الإسكندريّة، ص١٧ .

(٢) نسبها أبو هلال العسكري إلى الشَّنْفَرى، انظر: [*الصَّناعتين*، تحقيق عليّ محمَّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط٢، ١٩٧١م، جـ١، ص٦٢] . أمَّا أبو عَلِيّ القالي فنسبها إلى خلف، انظر [*الأمالي*، دار الكِتَاب العربيّ، بيروت، جـ١، ص١٩٥] . أمَّا من المُحْدثين، فقد شكّك الدّكتور يوسف خليف في نسبتها إليه، انظر [*الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي*، دار المعارف، مصر، ط٤، ص ص: ١٧٩ ــ ١٨١]، وأكّد هذه النِّسبة آخرون انظر [**فضل بن عمّار العمّاري**، *خلف الأحمر الشَّاعر العالم*: مكتبة التّوبة، الرِّياض، ط١، ١٩٩٨م، ص٢١٢].

المستوى الأوَّل : الموسيقى

الوزن والقافية عنصران أساسيَّان في القصيدة العربيَّة "فالوزن" أعظم أركان حدّ الشِّعر، وأولاها به خصوصيَّة، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة (١)، بل نستطيع أَنْ نقول : إنّها "عصب الشَّكل الشِّعريّ" (٢) في القصيدة العربيَّة، وهما أساس التّفريق بين الشِّعر والنّثر (٣).

ودراسة الموسيقى لأيّ نصّ شعريّ تقوم على دراسة موسيقاه الخارجيّة المتولّدة عن الوزن والقافية، وموسيقاه الدّاخليّة النَّابعة من "التَّوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر" (٤)، وتوفيق الشَّاعر يتوقَّف على مدى مناسبة الجرس في اللَّفظة الشِّعريّة واتّفاق نغمتها مع المعنى والموقف، ثُمَّ مدى توفيقه في استخدام القافية للقصيدة دون القافية الأخرى، بحيث تحقّق الانسجام بين الصَّوت من جانب، والمعنى الَّذي عبّر عَنْهُ من جانب آخر (٥).

---

(١) **ابْن رشيق القيرواني**، *العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده*: تحقيق محمَّد محيي الدِّيْن عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ــ لبنان، ط٥، ١٩٨١م، جـــ١، ص١٣٤ .

(٢) **عزّ الدِّيْن إسماعيل**، *الشِّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنوية*: دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط٣، ١٩٦٦م، ص٦٥ .

(٣) **الخفاجي**، *سرّ الفصاحة*، شرح وتصحيح عبد المتعال الصّعيدي، مكتبة ومطبعة محمَّد عليّ صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩ م .

(٤) **إِبْرَاهِيْم عبد الرَّحْمَن محمَّد**، *قضايا الشِّعر في النَّقد العربيّ*: دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٧١ .

(٥) **عبد الفتّاح عبد المحسن الشطيّ**، *شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي*: دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، ١٩٨٨، ص٤٤٦ .

الموسيقى الخارجيّة (البحر)

ما وصل من شعر الشَّنْفَرى قليل في مجمله، حيث بلغ مائة وتسعين بيتًا(*)، كاد يقتصر كلّه على بحر الطّويل، حيث أقام عليه الشَّاعر خمس قصائد وستّ نتف ويتيمين، وقد بلغ مجموع أبيات هذا البحر مائة وخمسة وستِّين بيتًا، أي بنسبة اتّجاه تقدَّر بـــ ٨٦,٨٤٪ أمَّا بقيَّة البحور فهي على التَّرتيب؛ الرَّجز حيث أقام عليه قصيدة واحدة عدد أبياتها أربعة عشر بيتًا، ثُمَّ الوافر أقام عليه نتفة ويتيمًا، وعدد أبياتها سبعة أبيات فقط، ثُمَّ المتقارب والكامل وقد ورد استخدام واحد لكلّ منهما في نتفتين مجموع أبياتها أربعة أبيات فقط.

وعلى الرَّغم من أنَّ محاولة الرَّبط بين الوزن الشِّعريّ والغرض محاولة قديمة أشار إليها أمثال حازم القرطاجنّي في قوله : " لمَّا كانت أغراض الشِّعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرّشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم، وما يقصد به الصّغار والتّحقير؛ وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويجلّيها للنّفوس " (١)، ونادى بها بعض المُحْدَثين (٢)، واعتبروا الشِّعر ليس وزنًا يمسّ الشّكل فقط، ولكنّه يمسّ كذلك جوهره ولبّه، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله (٣). ورفضها بعض آخر؛ لأنَّ فيها تجاهل لذاتيّة الشّعراء وطرائقهم المختلفة

(*) *ديوان الصعاليك*، شرح يوسف شكري فرحات، طبعة ١ ، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م. واسترشد بديوان الشنفرة، اعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦. وكذلك: **عبدالعزيز الميمني**، *الطرائف الأدبية*، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٦م.

(١) *مِنْهَاج البلغاء وسراج الأدباء*، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، تونس، ١٩٦٦، ص٢٦٦ .

(٢) **عبد اللَّه الطيّب**، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*: دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠ م، م١، ص٣٢٢ .

(٣) **عثمان موافي**، *في نظرية الأدب من قضايا الشِّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم*: دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ط٣، جـــ ١، ص٩٤ .

باختلاف أمزجتهم وقدراتهم الفنيّة [١] واعتبروها مسألة تحتاج إلى نظر [٢]، رغم كلّ ذلك إلاّ أنّنا قد نستطيع أن نلمح شيئًا من المواءمة بين المضامين الشّعوريّة والفكريّة والحياتيّة ــ إنْ صحَّ التّعبير ــ وبين اختيار الشَّنْفَرى لهذا البحر "الطَّويل" المزدوج التّفعيلة، والَّذي تتعدَّد مقاطعه لتصل إلى ثمانية وعشرين مقطعًا [٣]، ويمتاز ــ كما يقول الدّكتور النويهي ــ بإيقاعه الهادئ والبطيء نسبيًّا، والَّذي يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التَّفكير والتأمّل [٤]، فهو صعلوك ثائر على الحياة الَّتي لفظته، وعلى المجتمع الَّذي رفضه، وهو في ثورته هذه يؤمن بأفكار ومُثُل، ويتّخذ لنفسه مبادئ وسلوكيَّات، ويعاني من أحزان وهموم؛ تزداد كلّ يوم قوّة ورسوخًا، ويزداد بذلك ضغطها على نفْسه ونَفَسه، لذا كلّه مال إلى هذا البحر الطَّويل؛ علَّه يجد في مقاطعه المتعدّدة طولاً تزيد به مساحة الرّقعة التّعبيريّة، الَّتي يمكنه من خلالها أن يفرغ ما بقلبه من همّ مبطَّن وحزن مغلّف بالهدوء، وما بعقله من ذكرى مضت وفكرة خطرت.

القافية

إنَّ العربيَّة لا يصحُّ شعرها بدون قافية؛ لأنَّها لغة قياسيّة رنّانة؛ ينبغي أن يُراعى فيها القياس والرنّة، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذّر وجود نظيــره في سائر اللّغات، ولا يسوغ أن تبرز عطلاً مع توافر ذلك الحليّ الشّائق[٥].

---

(١) **عبد القادر الرباعي**، *الصّورة الفنّية في شعر أبي تمّام*: جامعة اليرموك، ط٢، ١٩٩٩، ص٢٧٩ .

(٢) **ممدوح عبد الرَّحْمَن**، *المؤثّرات الإيقاعيّة في لغة الشِّعر*: دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ١٩٩٤م، ص٤٣ .

(٣) **محمَّد الهادي الطرابلسي**، *خصائص الأسلوب في الشوقيّات*: منشورات الجامعة التونسيّة، ص٢٢ .

(٤) **محمَّد النّويهي**، *الشِّعر الجاهليّ*: الدّار القومية، القاهرة، جـــ١، ص٦٠ .

(٥) **أحمد الشّايب**، *في أصول النّقد الأدبي*: مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٩م، ص٣٢٥ .

والصَّوت إمَّا أَنْ يكون مجهورًا أو مهموسًا. والصَّوت المجهور هو صوت لغويّ يصاحبه اهتزاز الحبال الصَّوتيَّة، أَمَّا المهموس فلا تهتزّ معه الحبال الصوتيّة، إذ تنفرج هذه الحبال جانبًا وتنزوي في جانب المزمار، فلا تعترض سبيل النّفس الخارج من الرئتين والمارّ في المزمار (١)، وعضلات البطن تشارك عمليَّة النّطق بشكل غير مباشر، إذ تتحكّم مع الحجاب الحاجز في الشّهيق والزّفير الَّذي هو عامل أساسي في عمليَّة النّطق، كما تتحكّم العضلات الَّتي بين ضلوع الصّدر في التّجويف الصّدري، وبالتّالي تتدخّل في حجم الرئتين وطول مدّة الشّهيق والزّفير والَّتي بدورها تتحكّم في طول المجموعة (٢).

وقد بنى الشَّاعِر قوافيه على المجهور من الأصوات وهي "الباء، والجيم، والرّاء، والعين، واللام، والميم، والنّون، والياء" ولم يرد من المهموس إلاّ صوت " التّاء، والفاء، والكاف، والهاء " ، وعليه فَإِنَّ مجموع الأبيات المجهورة القافية بلغت مائة واثنين وعشرين بيتًا أي بنسبة ٦٤,٢١٪ والباقي على المهموس.

وبالإضافة لصفة الجهر الَّذي جاءت عليه قوافي الشَّنْفَرى فَإِنَّ هذه الحروف تدلّ على صفة من صفات القوّة وهي الذلاقة أي حدّة اللِّسان وطلاقته (٣).

أَمَّا مجاري القوافي فهي مطلقة في جميع أشعاره تقريبًا، وغلب مجرى الضمّ عليها، حيث وردت على هذا المجرى المضموم خمس قصائد مجموع أبياتها مائة واثنان بيتًا، ثُمَّ مجرى الكسر حيث وردت عليه إحدى عشرة قصيدة وإن غلب على قصائد هذا المجرى القصر، حيث إِنَّها تنتمي جميعًا إلى فئة

---

(١) **محمَّد عَلِيّ الخولي**، *دراسات لغويّة*: دار العلوم للطّباعة والنّشر، ١٩٨٢م، ص٤١ .

(٢) **محمَّد عَلِيّ الخولي**، *معجم علم الأصوات*: ط١، ١٩٨٢م، ص ص: ١١١ ــ ١١٢ .

(٣) **عبد العزيز أحمد علاّم**، *عن علم التّجويد في ضوء الدِّراسات الصّوتيّة الحديثة*: ط١، ١٩٩٠م، ص ص: ٩٣/٩٤ .

النّتف إلاّ واحدة تنتمي إلى فئة القصيد بلغ عدد أبياتها تسعة وعشرين بيتًا، ثُمَّ مجرى الفتحة الَّذي وردت عليه ثلاث قصائد مجموع عدد أبياتها ثلاثة عشر بيتًا، واثنتان منها تندرج تحت فئة النّتف.

ممَّا سبق نجد أَنَّ قوافي الشَّنْفَرى قد جاءت في أغلبها مجهورة مضمومة المجرى ومطلقة، وفي الجهر والضمّ قوَّة؛ إذ الضمّة تحتاج إلى جهد عضليّ كبير؛ لأنَّهَا تتكوَّن بتحرُّك أقصى اللِّسان (١) وهي على مستوى الحركات تعدّ أحدّ من الكسرة والفتحة (٢)، والقوّة هي المنطق الَّذي آمن به الصّعاليك ودفعتهم إليه ظروفهم، فالحياة ومواجهة خطر الفناء في ظلِّ الصّحراء يستدعي القوّة، والحقّ الضّائع الَّذي سلبتهم إيَّاه قبائلهم لا يؤخذ إلاّ بالقوّة، وتأكيد المُثل والمبادئ الَّتي آمنوا بها يستدعي القوّة، كما أَنَّ في الإطلاق حريَّة يبحث عنها الصّعلوك، وحركيّة يمكن أن تستوعب اضطراب النّفس وتأجّج المشاعر، فكأنَّ القوافي دقَّات طبول عالية تعلن عن وجود هذه الفئة من البشر، والَّتي دفنت وهي حيّة خارج أسوار القبيلة، وتبرأ منها المجتمع؛ فتبرأت هي مِنْهُ، فأرادت أن تلفت بالقوّة والجهر والإطلاق النَّظر إليها؛ ليعرف الجميع أنَّهَا ما زالت حيَّة ترزق، لها نمط حياتها وأفكارها وسلوكيَّاتها.

ومن القضايا المتعلِّقة بدراسة القافية عند الشَّنْفَرى ما يسمَّى بالتَّضمين، وقد عرَّفه الأقدمون بأَنَّهُ ألاّ يتمَّ معنى البيت إلاَّ بالَّذي بعده. أو هو أن تتعلَّق قافية

---

(١) **ممدوح عبد الرَّحْمَن**، *القيمة الوظيفيّة للصوائت « دراسة لغويَّة »*: دار المعرفة الجامعيَّة، مصر، ١٩٩٨م، ص٨١ .

(٢) **مصطفى حركات**، *الصّوتيّات وعلم الفونولوجيا*: المكتبة العصريَّة، صيدا ــ بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص١٠٤.

البيت الأوَّل بالبيت الثَّانِيْ [١]، وعدَّهُ قدامة ابْن جعفر [٢] وابن رشيق [٣] والقاضي التَّنوخي [٤] من عيوب ائتلاف المعنى والوزن وإن خالفهم آخرون في هذا الرأي، ومنهم ابْن الأثير [٥]. ومن أمثلة ما ورد عند الشَّنْفَرى :

إذا احتملت رأسي وفي الـرأس أكثـري وغودر عنـد الملتقـى ثـمَّ سـائري
هنالـك لا أرجـو حيـاة تـسرّني سـمير اللَّيـالي مبـسلاً بـالجرائر

وإنِّي كفاني فقد مـن لـيس جازيًـا بحـسنى ولا فـي قربـه متعلّـل
ثلاثـة أَصْـحَاب فـؤاد مـشيع وأبيض أصـليت وصـفراء عيطـل

فإمَّا تريني كابنـة الرّمـل ضـاحيًا علـى رقّـة أحفـى ولا أتنعّـل
فإنِّي لمولى الـصَّبر أجتـاب بـزّه على مثل قلب السَّمع والحـزم أنعـل

وهذه الظَّاهرة المتكرِّرة في شعر الشَّنْفَرى لها أبعاد نفسيَّة وفنيَّة كبيرة، ولا يمكن أن تنفصل بحال من الأحوال عن البناء الشِّعريّ للقصيدة من جهة وطبيعة

---

(١) **الخطيب التَّبريزي**، *الوافي في العروض والقوافي*: تحقيق عمر يحيى وفخر الدِّيْن قباوة، دمشق، دار الفكر، ١٩٧٩م، ص ٢٤٨ .

(٢) *نقد الشِّعر*، تحقيق محمَّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليَّات الأزهريَّة ــ القاهرة، ١٩٧٩م، ص٢٠٩.

(٣) *العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده*، تحقيق محمَّد محيي الدِّيْن عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، جـ١، ص١٧١ .

(٤) *كتاب القوافي*، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحيي الدِّيْن رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، ص١٣٥ .

(٥) *المثل السّائر في أدب الكاتب والشَّاعر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرّفاعي، الرِّياض، ١٩٨٤، جـ٣، ص ص: ٢٣٦-٢٣٧ .

الموقف الَّذي عاشه الشَّاعِر لحظة القول من جهة أخرى، فالرَّغبة في السَّرد والشَّرح والتَّفصيل والفخر كلّها دوافع قويَّة، وعوامل ضاغطة؛ جعلت الشَّاعِر ينفلت عن حدود البيت الَّذي تمثّل القافية نهاية له، فمساحة شعوره أكبر بكثير من مساحة البيت، وماذا يضيره لو خرج عن المألوف فنيًّا طالما أنَّهُ خرج وجدانيًّا وفكريًّا وبيئيًّا عن العرف العام.

الموسيقى الدَّاخليَّة

العمل الأدبي مغامرة فرديَّة داخل تنظيم الكلمات وتفاعلها من أجل أن يجعل الشَّاعِر الموضوع المعبّر عَنْهُ وطريقة التَّعبير نفسها شيئًا واحدًا لا ينفصل (١).

وفي الشِّعر جوانب جماليَّة كثيرة، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ والانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدرٍ معيَّن منها، وهذا كلّه هو ما نسمّيه بموسيقى الشِّعر (٢)، وهذه الموسيقى هي أهمّ العناصر الشِّعريَّة(٣). لذا ونحن نسمع النَّغم الصَّوتي تمتدّ تجربتنا إلى أكثر من مجرَّد السَّمع، إنَّها تمتدّ لتسجّل أشكالاً بصريَّة وعناصر حسيَّة أخرى مختلفة (٤) يمكن أن تغني عن التَّصوير بالطّرق البلاغيَّة المعروفة كما يقول الدَّكتور أحمد الحوفي (٥)، إذ ممَّا يستحسن في الكلام الشِّعريّ أن تواكب أصوات العبارات معانيها بانسجامها أو تناسبها مع المعاني، وبمحاكاتها للأحداث والمعاني الَّتي

---

(١) **مصطفى ناصف**، *دراسة الأدب العربيّ*: دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ص١٩٢ .

(٢) **إِبْرَاهِيْم أنيس**، *موسيقى الشِّعر*: دار القلم للطِّباعة والنَّشر، بيروت ــ لبنان، ط٤، ١٩٧٢م، ص١٣.

(٣) **عبد المنعم خفاجي**، *القصيدة العربيَّة بين التَّطوّر والتَّجديد*: دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص٦٤ .

(٤) **عبد القادر الرباعي**، *الصُّورة الفنيَّة في شعر أبي تمَّام*: ص٢٧٦ .

(٥) **محمَّد حسن حسن جبل**، *أصوات اللّغة العربيَّة دراسة نظريَّة وتطبيقيّة*: ط٣، ص٣٠٦ .

تتناولها، أو بمراعاة إيقاع يناسب موضوعها ويضفي عليه قبولاً [١].

ومن دراسة الموسيقى الدَّاخليَّة ومصادرها عند الشَّاعِر وجدنا ما يلي :

١ ــ التَّقسيم

ويُعرف بالتَّقطيع، وقد عرَّفه " ابْن رشيق " بأنَّهُ : استقصاء الشَّاعِر جميع أقسام ما بدأ به [٢]. وقد جاء التَّقسيم عند الشَّنْفَرَى متمثِّلاً في مظهرين :

المظهر الأَوَّل : التزام نفس التَّركيب في أبيات متعدِّدة من القصيدة الواحدة، سواء في صدر الأبيات أم في أعجازها، وله عدَّة مظاهر عند الشَّاعِر:

ــ التَّركيب مبدوء بأداة العطف " الواو" وأداة النَّفي " لا " :

ولا جبــأ أكهــى مــرِّب بعرســه يطالعها في شأنه كيف يفعــل

ولا خــرق هيــق كــأنَّ فــؤاده يظلّ به المكاء يعلو ويــسفل

ولا خــالف داريــة متعــزلٍ يروح ويغدو دهنًــا يتكحــل

ــ التَّركيب مبدوء بأداة العطف " الواو" وأداة النَّفي "ليس " :

ولــست بمهيــافٍ يُعــشِّي ســوامه مجدعــة ســقبانها وهــي بُهَّــل

ولــست بعــلٍّ شــره دون خيــره ألفَّ إذا مــا رعتــه أهتــاج أعــزل

ولست بمحيار الظَّــلام إذا انتحــت هدى الهوجل العسيف يهماء هوجــل

وهذا التَّكرار للصِّيَغ المتساوية في الوزن بهذا التَّعاقب والتَّسلسل يبرز الإلحاح

---

(١) *أضواء على الأدب الحديث*، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ص١٧٧ .

(٢) **ابْن رشيق القيرواني**، *العمدة في محاسن الشِّعر*: جـــ٢، ص٢٠ .

على امتلاك هذه الصِّفات، ويربط أبيات القصيدة بعضها ببعض [١].

ـ التَّركيب مبدوء بأداة الجرّ "رُبَّ" مع أداة العطف "الفاء" أو "الواو":

فـــــرُبَّ وادٍ نفـــــرت حمامـــــه

ورُبَّ خـــــرق قطعـــــت قتامـــــه

ورُبَّ قِـــــرن فـــــصلت عظامـــــه

ورُبَّ وادٍ جـــــاوزت أعلامـــــه

ورُبَّ شـــــهرٍ عبـــــرت أيَّامـــــه

ورُبَّ قفـــــر قـــــد علـــــت آكامـــــه

ورُبَّ زقّ شـــــــربت آثامـــــــه

ورُبَّ حـــــيّ فرقـــــت ســـــوامه

والتّكرار هنا للإيقاع وقوالب البناء المتماثلة أنَّات تتردّد، وزفرات تتوالى في بداية كلّ بيت ومطلعه، بل هي نشيج وعويل متقطّع يعلن عن إحساس الشّاعر بالمرارة، ويعبّر عن ذروة حالات الألم، وكما أَنَّ الألم ثابت لا يزول ولا تخفّ حدّته، فكذلك النغمة الموصلة ثابتة لا تتبدّل، وبذلك يصبح التّكرار وسيلة لإثراء الموقف النَّفسي، وحشد المشاعر والأحاسيس.

---

(١) **شفيع السيِّد**، أسلوب التّكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشّعراء: *مجلّة إبداع*، ع٦، السَّنة الثَّانِيَة، يونيه، ١٩٨٤م.

ومن أمثلة التزام التّركيب في الأعجاز وهو قليل الورود :

إذا زلّ عنها السّهم حنَّت كأنَّها مرزأة ثكلى ترن وتعول

وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت حنوطة ماري تغار وتفتل

فقالوا لقد هرّت بليل كلابنا فقلنا أذئب عسَّ أم عسَّ فرعل

فلم تك إلاَّ بنأة ثُمَّ هوَّمت فقلنا قطاة ريع أم ريع أجدل

المظهر الثَّانِيْ : التَّقسيم في البيت الواحد، وهو نادر الورود :

ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

ثلاثة أَصْحَاب : فؤاد مشيع وأبيض إصليت وصفراء عيطل

ممَّا سبق نجد أنَّهُ قد قلَّت عناية الشَّنْفَرى بتوفير الموسيقى الدّاخليَّة لأبياته عن طريق التَّقسيم، وما جاء مِنْهُ ــ على قلّته ــ ساهم مع موسيقى البحر والقافية الموحّدة في لفت الانتباه، وإيصال المضامين الشِّعريَّة، والتأكّد من وصولها من خلال هذا النَّفَس المتتابع في العرض من الشَّاعِر، والتَّوقّع والانتظار من السَّامع، حيث قام التَّقسيم في أمثلة المظهر الأَوَّل بدور بارزٍ في تدعيم فخر الشَّاعِر، وتمجيد خصاله، ورسم ملامح صورة الصّعلوك الرّجل كما ينبغي أن يكون، واستقصاء جوانب هذه الصّورة، فهو ليس بالضّعيف الملازم لبيته، المطيع لزوجته، ولا الجبان الَّذي يخفق قلبه رعبًا، ولا المتخلّف عن القوم في خروجهم يعنيه ما يعني النِّساء، كما أنَّهُ ليس كالرّعاة الَّذين لا يحتملون عطش الصّحراء؛ فيمنعون صغار الإبل أن ترضع أمهّاتها ليبقى لهم من الحليب ما يشربون، ولا بالعاجز الَّذي شرّه دون خيره لا يعرف طريقه في الصّحراء.

كما ساهم التَّقسيم في التَّعبير عن مشاعر الألم وحزن الفقد الَّذي اعتصر

قلب الشَّاعر سواء أفقد يده ــ الَّتي كانت أداته الطيّعة في اختراق الصّحراء واجتياز أوديتها، وارتقاء جبالها وآكامها، كما كانت وسيلته في مجابهة الأبطال، وربط لجام الخيل، وشرب الخمر، وتفريق الماشية ــ أم فقد أهله الَّذين استعاض عنهم بحيوان الصَّحراء زهدًا فيهم وكرهًا لهم.

كما جاء التَّقسيم خادمًا لغرض الوصف، وتفصيل جوانبه، وتأكيد التَّشبيه.

٢ ــ موسيقى الحرف

ونقصد بذلك الموسيقى النَّاجمة عن تكرار بعض الأصوات في البيت الواحد أو الأبيات المتقاربة؛ ممَّا يحدث لونًا من التَّناغم السَّمعي في الأذن، ويستدعي لفت الاهتمام؛ ممَّا يدعّم بشكل أو بآخر معنى اللَّفظة أو معنى البيت الَّذي وردت فيه، إذ إنَّ لغة التّكرار في الشِّعر تعدُّ باعثًا نفسيًّا يهيئه الشَّاعِر بنغمه لتأخذ السَّامعين بموسيقاها (١) كما يلعب تكرار الحروف دورًا عظيمًا في الموسيقى اللَّفظيّة، إذ قد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدّي إلى زيادة الأداء بالمضمون الشِّعري (٢) ومدى توفيق الشَّاعِر يتوقّف على ما حقّق من مواءمة بين كلماته والموقف الشّعوريّ الَّذي دفعه إلى النَّظم، أو بتعبير آخر مدى مناسبة الجرس في اللَّفظة الشِّعريّة واتّفاق نغمتها مع المعنى والموقف والقافية (٣)، بل إنَّ معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر ممّا يثيره بناء الكلمات

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب: ماهر مهدي هلال، دار الرَّشيد، ١٩٨٠، ص٢٤ .

(٢) **النّعمان القاضي**، *أبو فراس الحمداني الموقف والتّشكيل الجمالي*: دار الثّقافة ودار التَّوفيق، الأزهر، ١٩٨١م، ص٥٠١ .

(٣) **عبد الفتَّاح عبد المحسن الشطيّ**، *شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي*: ص٤٤٦ .

كمعانٍ، وذلك التّكثيف الَّذي نشعر به في أيّة قصيدة أصيلة إنّما هو حصيلة لبناء الأصوات (١).

وقد جاء هذا اللَّون من التّكرار الصَّوتي عند الشَّنْفَرى على لونين :

أ ــ تكرار الصَّوت الواحد في البيت أو في مجموعة الأبيات: من ذلك تكرار صوت التَّاء في قوله :

إذا مـــا أتتنـــي ميتتـــي لـــم أبالهـــا ولم تذر خـــالاتي الـــدّموع وعمّتـــي

أرى أمّ عَمْـــرو أجمعـــت فاســـتقلت ومـــا ودّعـــت جيرانهـــا إذ تولّـــت

بعيني ما أمست فباتـــت فأصـــبحت فقـــضت أمـــورًا فاســـتقلت فولّـــت

فدقت وجلـــت واســـبكرت وأكملـــت فلو جنّ إنسان مـــن الحـــسن جنّـــت

حيت تكرَّر الصَّوت سبع مرَّات في البيت الأَوَّل، وخمسة عشرة مرَّة في الأبيات التَّالية، وهذا الصَّوت ــ كما يصفه علماء الأصوات ــ مهموس، شديد، مستفل، منفتح، مصمت، خفي (٢) أشاع تكرارها لونًا من الموسيقى الخافتة الهامسة في جرسها، والشّديدة في وقعها وأثرها، وساهم في بثّ الإحساس بالألم النَّفسي الشّديد الَّذي يخفيه الشَّاعِر تجاه الموت ــ ذلك المصير المخيف الَّذي لا يملك تجاهه إلاَّ أَنْ يصارعه ويبدي عدم اهتمامه به، والَّذي تولّد عنده من فقد الأمن والاستقرار، وعدم جدوى الحياة، وإحساسه أَنَّ الخلاص الحقيقي قد يكون

---

(١) **ارشيبالدماكليتس**، *الشّعر والتجربة*: ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربيّة، بيروت، ١٩٦٣م، ص٢٣ .

(٢) **عبد العزيز علاّم**، *عن علم التّجويد*: ص١٥٦ .

خارجها [١]، كما ساهم أَيْضًا في تجسيد مأساة الشَّاعِر المتمثِّلة في رحيل المحبوبة ــ تمثال الجمال ــ إلى المصير المجهول ــ ذلك الرّحيل الَّذي استعدّت له ونسيت وداع جيرانها ــ ليجتمع على الشَّاعِر ألمان؛ ألم الفقد، وألم الغربة.

كما ساهم تكرار صوت اللام في قوله :

أمشي على الأرض الَّتي لن تضيرني لأكسب مالاً أو ألاقي جمّتي

إنِّي لأعلم أَنَّ حتفي في الَّتي أخشى لدى الشّرب القليل المنزف

هنالك لا أرجو حياة تسرّني سمير اللَّيالي مبسلاً بالجرائر

في إشاعة إيقاع صاخب يرتفع مداه مع ترديد الصّوت في البيت، وبثّ لون من الموسيقى الَّتي توحي بالقوّة والقدرة على الفعل والمقاومة عند الشَّاعِر الَّذي كان يعيش باستمرار " حالة توتّر دائم أمام الموت؛ فاتّخذ من الفروسيّة والشّجاعة عنصرًا من عناصر التَّحدّي " [٢].

ب ــ تكرار بعض الأصوات المتشابهة في مخارجها وبعض صفاتها في البيت الواحد: من ذلك قوله :

ولست بمحيار الظّلام إذا انتحت هدى الهوجل العسيف يهماء هوجل

حيث تكرَّر كلّ من صوت اللام خمس مرّات، والهاء والياء أربع مرَّات،

---

(١) **عبده بدوي**، *الشّعراء السّود*: الهيئة العامَّة، ١٩٧٣م، ص٢٣٦ .

(٢) **النويهي**، *الشِّعر الجاهلي*: جـ١، ص٤٣٠ .

وهذه الأصوات تتّفق في بعض صفاتها ومخارجها، وتختلف في بعضها الآخر(١)، ولكنَّها جميعًا خلقت جوًّا مشحونًا بالنَّغم الموحي بالقوَّة، وخاصَّة حرف اللام الَّذي هو جنس الروي.

وفي قوله :

بعيد بمسّ الدهن والفلي عهده له عبس عافٍ عن الغسل محول

ساهم كلّ من صوت العين المكرَّر خمس مرَّات، وصوت الدّال المكرّر ثلاث مرَّات ــ وكلّ منهما صوت مجهور مستفل منفتح مصمت مخفيّ ــ بما أشاعاه من موسيقى داخل البيت في رسم صورة الشَّاعِر الصّعلوك، وتحديد بعض ملامحه الشّكليَّة الموحية بالقوّة والدالّة على لون الحياة الَّتي يحياها في ظلّ الصّحراء.

كما نلحظ لونًا من الموسيقى النَّاجمة عن أصوات بعض الكلمات المختلفة أو المتضادّة المعاني، والَّتي يوحي الصَّوت فيها بشيء من المعنى أو ضدّه، فيجتمع بذلك الأثران؛ النَّغمي والمعنوي، ومن أمثلة ذلك :

دعست على غطش وبطش وصحبتي سعار وإرزيز ووجر وأفكل

فالتَّغشيّ والانتشار في صوت الشين [غطش، بغش] يوحي بتغشّي الظّلمة

(١) اللام صوت مجهور، متوسّط، مستفل، منفتح، ذلق، خفي، والهاء صوت مهموس، رخو، مستفل، منفتح، مصمت، خفي، والياء صوت مجهور، رخو، مستفل، منفتح، مصمت، واضح . ينظر: **عبد العزيز علاّم**، *عن علم التّجويد القرآني*: ص ص: ١٥٦-١٥٧ .

وانتشار المطر، والرَّاء المتكرّرة في [سعار، إرزيز، وجر] تناسب استمراريَّة الحرّ الَّذي يشعر به الشَّاعِر في جسمه من شدّة الجوع، واستمراريَّة نزول المطر والخوف الشَّديد الَّذين يلفَّان الشَّاعِر، وكلّ من الصَّوتين المتكرّرين ــ الشِّين والرّاء ــ أحدث نغمًا موحيًا بمعنى البيت ومضمونه.

ومرقبـــةٍ عنقـــاء يقـــصر دونهـــا أخو الضّرورة الرِّجْل الحفيّ المخفف

فصوت القاف بجهره وشدَّته واستعلائه أوحى ببعد المكان الَّذي وصل إليه الشَّاعِر ووحشته، وبصعوبة عمليَّة الوصول نفسها، بينما أوحى صوت الفاء بهمسه ورخاوته واستفاله بخفّة الحركة اللازمة للصّعود إلى مثل ذلك المكان الصَّعب.

وأعـــدم أحيانًـــا وأغنـــى وَإِنَّمَـــا ينال الغنى ذو البعدة المتبـــذّل

فكلّ من صوتي العين والغين ــ المجهورين الرّخوين المصمتين الخفيين ــ والمكرّرين في البيت أوحيا بموسيقاهما بمعنى التضادّ في الأحوال، وأفسحا المجال أمامنا لنتخيّل قيمة الغنى في مجتمع يمثّل الفقر فيه عنصرًا بارزًا، وعاملاً من عوامل الضَّغط النَّفسيّ ــ وما أكثرها ــ في مجتمع الصَّعاليك، فالغنى قوّة وسلطة، والفقر ضعف ومذلَّة.

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغبًا أو راهبًا وهـــو يعقـــل

فالغين صوت مجهور رخو مستفل منفتح مصمت خفيّ، والهاء صوت مهموس رخو مستفل منفتح مصمت خفيّ، وقد عبر بموسيقى كلّ صوت منهما بمعنيين متضاديّن، وكأن في الجهر قوّة تتناسب مع قوّة الرّغبات الكامنة في النّفوس والمحرّكة لها، وما تحتاجه في حركتها من قدرة وقوّة. أَمَّا الهمس ففيه

ضعف يلائم ضعف النّفوس حين يتملّكها الخوف ويسيطر عليها، خاصّة إن كان هذا الخوف منبعثًا من داخلها لا خارجها. كما ساهمت أصوات المدّ " الألف والياء " في البيتين السّابقين في إثراء موسيقى الكلام، إذ في مقدور صوت المدّ أن يستمرّ أيَّة مدَّة ممكنة؛ لكونه يحدث في حقيقة أمره من اتّخاذ اللِّسان والشَّفتين وضعًا خاصًّا [١] كما أن عدم الاحتكاك الَّذي يعدّ عنصرًا جوهريًّا فيه [٢] سمح له أن يحمل طاقة أعلى بكثير ممَّا تحمله الصّوامت الَّتي تفقد كثيرًا من طاقتها في الاحتكاك [٣] وأفسح المجال لتنوّع النّغمة الموسيقيَّة للكلمة الواحدة، أو الجملة الواحدة، لسعة إمكاناته الصَّوتيَّة ومرونتها [٤] وخفّتها النَّاجمة عن اتّساع المخرج[٥]، بل إنَّها جعلت من الصَّوت رنيمًا يتردّد [٦] صداه في البيت، ويعمل على تكثيف النَّغم الموحي بالمعنى.

على الرَّغم من القيمة الموسيقيَّة للتَّصريع من حيث كونه " مؤذنًا بقافية

---

(١) **غالب فاضل المطّلبي**، *في الأصوات العربيَّة، دراسة لغويَّة في أصوات المدّ العربيّ*: دار الحريَّة، بغداد، ١٩٨٤ م، ص٣٧ .

(٢) **تمام حسَّان**، *مناهج البحث في اللّغة*: المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٥٥ م، ص ص: ١١٣ ــ ١١٧.

(٣) **الكسندر فرون**، *الصَّوت*: ترجمة محمَّد عزّ الدِّين فؤاد، ومراجعة عَلِي شُعَيْب، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٦٧ .

(٤) **محمَّد المبارك**، *فقه اللّغة وخصائص العربيَّة*: دار الفكر، بيروت، ط٧، ١٩٨١م، ص٢٥٦ .

(٥) **موفّق الدِّيْن أبو البقاء عَلِي بن يعيش بن أبي السّرايا**، *شرح الملوكي في التّصريف*: تحقيق فخر الدِّيْن قباوة، المكتبة العربيَّة، حلب، ط١،١٩٧٣م، ص١٠١ .

(٦) يقول السيوطي: « إنَّهم إذا ترنّموا يلحقون الألف والياء والنُّون ؛ لأنهم أرادوا مدّ الصّوت، ويتركون ذلك إذا لم يترنّموا .. » **جلال الدِّيْن عبد الرَّحْمَن أبي بكر السّيوطي**، *معترك الأقران في إعجاز القرآن*: تحقيق علي محمَّد البجاوي، دار الفكر العربيّ، جـــ١، ص٥٣ .

القصيدة " [١] ومكرِّرًا لنغمة الرّويّ الَّذي تبنى عليه في مطلعها إلاَّ أَنَّ الشَّنْفَرى لم يصرِّع إلاَّ قصيدة واحدة له وهي " التّائيَّة " وهو بهذا يسير في ركب الشُّعراء الصَّعاليك الَّذين غلب على شعرهم ترك التّصريع، حتَّى إِنَّ بعض الدَّارسين علّل ما جاء من أشعارهم مصرَّعًا بأَنَّهُ أجزاء من قصائد طويلة ضاعت [٢]، وهذا الموقف من الشَّاعِر قد يكون استجابة للثَّورة الَّتي تعتمل في نفسه وعقله على المجتمع وأوضاعه وتقاليده، ولونًا من ألوان تحقيق الحريَّة الَّتي طالما ناضل للوصول إليها [٣]، فهو رافض حتَّى لتقاليد المجتمع الفنيَّة الَّتي يسير عليها شعراء القبيلة ــ مصدر ألم الشَّاعِر وسبب مأساته ــ كما أَنَّهَا تعكس بصدق تلك الحياة البسيطة الَّتي يحياها الصّعلوك والَّتي تفتقر إلى الضّروريّات فما بالنا بالكماليّات، والتَّصريع لون من الكماليّات لا يهمّ الشَّاعِر، فالمهمّ إيصال مضامينه الشِّعريَّة والتَّعبير عن ذاته من خلال تلك المضامين.

٣ ــ التّكرار " موسيقى الألفاظ "

اللَّفْظ هو المادَّة الأولى في بناء القصيدة الشِّعريَّة، فهو بما يثيره من أشكال؛ يمنحها الصّورة، وبما فيه من جرس؛ يهبها الإيقاع المتأتّي عن دوافع التّجربة في داخل الشَّاعِر، فهي الَّتي تختاره وتطمئن إليه بعد أن تكون قد غاصت في أكوام هائلة من الألفاظ [٤]، لذا فَإِنَّ جانبًا مهمًّا من موسيقى الشِّعر إِنَّمَا ينبع من العلاقات القائمة بين أصوات اللّغة ونبراتها وما تحمله تلك النّبرات

---

(١) **يحيى بن حمزة العلوي**، *الطّراز*: مكتبة العلاّف، الرِّياض، جـــ٣، ص٣٢ .

(٢) **يوسف خليف**، *الشُّعراء الصَّعاليك في العصر الجاهلي*: دار المعارف، مصر، ط٤، ص٢٧٦ .

(٣) **إِبْرَاهِيْم عبد الرَّحْمَن محمَّد**، *قضايا الشِّعر والنَّقد العربيّ*: دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٤٢.

(٤) **عبد القادر الرباعي**، *الصّورة الفنّية في شعر أبي تمّام*: ص٢٩٢ .

والأصوات من مشاعر [١]، فاللّغة الشِّعريَّة هي لغة انفعاليَّة تتوجَّه إلى القلب مباشرة، وتعتمد بشكل رئيس على اللّغة الموسيقيّة الَّتي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وأحاسيس لا حصر لها [٢]، والتّكرار من أبرز مقوّمات هذه الموسيقا الشِّعريَّة، وهو في إطار الكلمة مثله في إطار الكلام له حسنه ووقعه وتأثيره ما دام غير نافر [٣]، كما أنَّهُ يفيد النّغم قوّة وعمقًا، سواء أكان خاصًّا بالحروف أو الكلمات أو العبارات [٤]، وهو ظاهرة وثيقة الصِّلة بالأداء اللّغويّ، وتستحقّ الدّرس من خلال إطار أسلوبي يكشف أبعادها [٥]. وإلى جانب القيمة الموسيقيّة للتّكرار فَإِنَّ له قيمة دلاليّة واضحة أشار إليها الأقدمون [٦] والدَّارسون المُحْدثون، إذ قد يكون التّكرار صورة للتَّعبير ــ الواعي أو غير الواعي ــ عن اختلال التّوازن الدّاخليّ، أو يكون أحد المنافذ الَّتي تفرغ المشاعر المكبوتة [٧]، فالشّاعر إذا كرّر؛ عكس أهميَّة ما يكرّره مع الاهتمام بما بعده، حتَّى تتجدّد

---

(١) **محمد زكي العشماوي**، *قضايا النَّقد الأدبي بين القديم والحديث*: دار النهضة، بيروت، ١٤٠٤هـ، ص٢١٦.

(٢) **صبحي البستاني**، *الصّورة الشِّعريَّة في الكتابة الفنّية الأصول والفروع*: دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص٤٩ .

(٣) **عزّ الدِّيْن علي السيّد**، *التَّكرير بين المثير والتأثير*: دار الطِّباعة المحمّديّة، القاهرة، ط١، ١٤٠٨، ١٩٧٨ م، ص٤١ .

(٤) *السَّابق*، ص٩ .

(٥) **موسى باربابعة**، *قراءات أسلوبيّة في الشِّعر الجاهلي*: مكتبة الكناني، إربد ــ الأردن ــ دار الكندي للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠١م، ص١٣ .

(٦) **ابن معصوم**، *أنوار الرّبيع في أنواع البديع*: تحقيق شاكر هادي شاكر، مطبعة النّعمان، النّجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩م، جـ٢، ص ص: ٣٤٥-٣٥٢ .

(٧) **عمران حضير حميد الكبيسي**، *لغة الشِّعر العراقي المعاصر*: وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م، ص١٨٢ .

العلاقات، وتثرى الدلالات، وينمو البناء الشِّعريّ [١]، كما أنَّهُ يجعل القارئ المستمع يعيش الحدث الشِّعريّ المكرّر، وينقله إلى أجواء الشَّاعِرِ النَّفسيّة [٢].

ومن دراسة التّكرار عند الشَّنْفَرى خرجنا بالنّتائج التَّالية :

- جاء التّكرار من حيث عدد المرَّات على عدّة أشكال :

ـ تكرار لفظة واحدة في البيت، وهو الغالب :

فـــلا تقبرونـــي إنَّ قبـــري محـــرّم علـــيكم ولكـــن أبـــشري أمّ عـــامر

فإن يك مـــن جـــنّ لأبـــرح طارقًـــا وإن يك إنسًا ماكهـــا الإنـــس تفعـــل

ـ تكرار أكثر من لفظة واحدة في البيت :

وأغضى وأغضت واتسى واتست بـــه مراميـــل عزاهـــا وعزتـــه مرمـــل

شكى وشكت ثُمَّ ارعوى بعد وارعوت وللصَّبر إن لم ينفع الـــشكو أجمـــل

ـ تكرار اللّفظة الواحدة عدَّة مرَّات في البيت الواحد :

أبـــى لمـــا يـــأبى ســـريع مبـــاءتي إلى كلّ نفـــس تنتحـــي بمـــودَّتي

وقاربـــت مـــن كفّـــي ثُـــمَّ نزعتهـــا بنزع إذا ما استكره النّزع محلـــج

فلمَّـــا رأونـــا قومنـــا قيـــل أفلحـــوا فقلنا اسألوا عن قائـــل لا يكـــذب

---

(١) **مدحت سعيد الجيَّار**، *الصّورة الشِّعريَّة عند أبي القاسم الشابي*: الدّار العربيَّة والمؤسّسة الوطنيّة للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤م، ص٤٧ .

(٢) **زهير أحمد المنصور**، *ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشابي*: جامعة أمّ القرى، م١٣، ع٢١ رمضان، ١٤٢١هـ (٢٠٠٠).

ــ تكرار اللَّفظة الواحدة في بيتين متتاليين : وقد جاء هذا اللَّون من التّكرار عند الشَّنْفَرى في شكلين :

١ ــ تكرار لفظة وردت في صدر عجز البيت الأَوَّل في صدر البيت الثَّانِيْ :

فبتنا كأنّ البيت حُجِّر حولنا بريحانة ريحت عشاء وطلّت

بريحانة من بطن حلية أمرعت لها أرج ما حولها غير مسنت

فإن لا تزرني حتفتي أو تلاقني أمش بدهر أو عذاف فورا

أمشي بأطراف الخماط وتارة ينفض رجلي بسيطا فعصنصرا

٢ ــ تكرار لفظة وردت في نهاية صدر البيت الأَوَّل في صدر البيت الثَّانِيْ :

وأغدو على القوت الزّهيد كما غدا أزل تهاداه التنائف أطحل

غدا طاويًا يعارض الرِّيح هافيًا يخوت بأذناب الشِّعاب وبعسل

وهذا النَّوع من التّكرار لافت من النَّاحية الموسيقيّة حين يكرّر الشَّاعِر نغمة لفظة وردت في البيت السَّابق، ويجعلها مفتاحًا نغميًّا لبيته الجديد ونقطة انطلاق لمزيد من العرض والتّفصيل. وعلى البعد الدلالي تعني هذه اللَّفْظة عند الشَّاعِر الشّيء الكثير، فهي إجابة عن أسئلة كثيرة تردّد صداها في داخله من " أين وكيف "و" هل "و" كيف "فأخفى السّؤال وعرض الإجابة ــ وهي ما يعنيه ــ اختصارًا لمساحة الكلام، وتركيزًا على الأهمّ، وتذكيرًا للسَّامع بموضوع البيت السّابق وفكرته.

قام التّكرار بجميع أشكاله بجانب دوره الموسيقيّ في إحداث تموّجات واهتزازات نغميّة متشابهة ومتلاحقة تقف مع نهاية البيت بدور دلالي كبير قد يفوق دوره الموسيقيّ، وهذا أمر يتماشى مع حياة شاعر صعلوك يحيا في صحراء قاحلة لا يعرف من العيش إلاَّ شظفه، ولا من الألحان إلاَّ صفير الرِّيح

وعواء الذّئاب، فهدف الشّاعِر الأوّل تقوية معاني الفخر، واستقصاء جوانب الوصف للبطولات الحقيقيّة أو المتخيّلة، وهو في تكراره هذا يقع تحت إلحاح الفكرة على ذهنه، وشدّة التصاقها بعقله وفكره، ويربط أجزاء البيت الواحد أو البيتين معًا بنغمة متكرّرة بتكرّر اللّفظتين أو الألفاظ.

ورد التّكرار في الأدوات والحروف كما ورد في الألفاظ، وأكثرها ورودًا حروف النّفي "لا "ثُمَّ "لم "ثُمَّ أداة الشّرط "إن "وعلى ندرة تكرّرت أداة التّوكيد "قد "وأداة الاستفهام "هل ".

المستوى الثّاني : التَّراكيب

إنَّ الخبر وجميع الكلام معانٍ ينشئها المرء في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف أنها مقاصد وأغراض [١]، وليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحكّ، ولكن الطّاقة أو العاطفة أو الحركة الَّتي يسبغها الشَّاعر عليها هي الَّتي تحدّد قيمتها [٢]، ولذا تختلف صورة المقال من مقام لآخر، فلكلّ مقام أسلوبه الخاص، وتراكيبه القائمة على ارتباط النَّحو والمعاني في شكل تامّ، والمقام هو الموقف الَّذي يتطلَّب نوعًا من الألفاظ تجاورت بطريقة معيّنة كي تفي بالمراد [٣]. ومن دراسة التّراكيب عند الشَّنْفَرى خرجنا بما يلي :

الفعل

الحكم الزَّمنيّ للفعل

بلغ عدد الأفعال في شعر الشَّنْفَرى أربعمائة وثلاثة وأربعين فعلاً؛ احتلّ الماضي منها المرتبة الأولى في استخدامات الشَّاعِر، حيث بلغ عدد أفعاله مائتين وثلاثة وأربعين فعلاً، يليه المضارع حيث ورد في مائة وثمانية وثمانين فعلاً، ثُمَّ الأمر في المرتبة الأخيرة ــ مع تفاوت كبير بينه وبين المضارع والماضي ــ حيث بلغ اثني عشر فعلاً.

---

(١) **عبد القاهر الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*: تحقيق محمَّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، دار قتيبة، دمشق، ط١، ١٩٨٣م، ص٣٥٦ .

(٢) **اليزابيث دور**، *الشِّعر كيف نفهمه ونتذوّقه*: ترجمة محمَّد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م، ص٨٩ .

(٣) **عبد الواحد حسن الشَّيْخ**، *العلاقات الدّلاليَّة والتّراث البلاغي العربيّ، دراسة تطبيقيّة*: الإشعاع الفنيّة، مصر، ط١، ١٩٩٩م، ص١٨ .

وهذا التَّرتيب في استخدام " أزمن الأفعال " يتماشى مع حال الشَّاعِر ووضعه النَّفسيّ، فهو حبيس النّظم القبليّة الَّتي حكمت عليه بالطّرد، وحرمته الضّمان النّفسي والاجتماعي الَّذي تكفله القبيلة لأبنائها، يعيش حاضره على اجترار الماضي، ولا أمل له في الغد، فالزّمن بالنّسبة له أصبح مصدر قلق، بل ويمثّل قضيّة مصيريّة ومأساة اتّخذت بعدًا دلاليًّا أعطى التّجربة الشِّعريَّة بعدًا وعمقًا، وهذا الماضي يمثِّل جوانب سلبيّة كثيرة وإيجابيّة؛ تتمثّل في القدرة على الحركة والغزو، وتحقيق الذّات عن طريق تحقيق الفوز، لذا نجده يتّكئ عليه كثيرًا في تصوير مظاهر القوّة والنِّهايات البطوليّة لغزواته، من ذلك قوله :

فثاروا إلينا في السّواد فهجهجوا وصوّت فينا بالصَّباح المثوّب
فشنّ عليهم هزّة السّيف ثابت وصمم فيهم بالحسام المسيب
فأيّمت نسوانا وأيتمت ولدة وعدت كما بدأت واللَّيل أليل

وجاء كذلك لرسم أجزاء الصّورة وتقصّي ملامحها، وتوسيع جوانبها :

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت فلو جنّ إنسان من الحسن جنّت
فضجَّ وضجَّت بالبراح كأنَّها وإيّاه نوح فوق علياء ثكل
وأغضى وأغضت واتسى واتست به مراميل عزاها وعزته مرمل
شكى وشكت ثُمَّ ارعوى بعد وارعوت وللصَّبر إن لم ينفع الشكو أجمل

كما استخدم الشَّاعِر الفعل الماضي لاختصار الأحداث الأليمة :

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت فقضت أمورًا فاستقلّت فولّت

أمَّا الفعل المضارع فقد عمد إليه الشَّاعِر كثيرًا في ثنايا تصويره لأحداث متخيَّلة أو وقعت في الزَّمن الماضي، ولكنّها لحضورها الدّائم في ذاكرته، وتعلّق نفسه بها، نراه ينقلها إلينا وكأنّها تحدث في الزّمن الحاضر، وهو بذلك يحقّق

لنفسه لونًا من السّرور والانتعاش، إذ كثيرًا ما يجد الشَّخص الضَّعيف " متعة كبيرة في تخيُّل القوّة والعَظَمة؛ ليعوّض عجزه وقصوره " (١).

وقد خرّ منهم راجلان وفارس كميّ صرعناه وقرم مسلب

نسوق بنسر كلّ ريع وتلعة ثمانية والقوم رجل ومقنب

غدوت من الوادي الَّذي بين مشعل وبين الجبا هيهات أنشأت سربتي

أمشي على الأرض الَّتي لن تضيرني لأكسب مالاً أو ألاقي جمّتي

كما جاء أَيْضًا لتأكيد الفخر بالذّات وديمومة الصِّفات الَّتي يفخر بها ويخلعها على نفسه؛ ليؤكِّد ذاته من خلالها، من ذلك قوله :

أديم مطال الجوع حتَّى أميته وأضرب عَنْهُ الذِّكر صفحًا فأذهل

وأمشي لدى الدّعصاء أبغي سراتهم وأسلك خلاًّ بين أرفاع والسرد

أمَّا الأمر فهو فعل يتطلّب لونًا من القوّة، ومستوى من الفوقيّة تمكّن المرء من أن يأمر فيطاع، وينهى فيُسمع، ويبدو أَنَّ القوّة سُلبها الشَّاعِر بطرده خارج قبيلته، والفوقيّة لا أثر لها في مجتمع الصَّعاليك الَّذي يحيا فيه؛ لذا فقد جاء فعل الأمر نادرًا، ويرجّح ما نقول إنَّ ستّة أفعال من مجموع أفعال الأمر قد جاءت في خطاب المؤنّث.

التَّعدِّي واللّزوم

يعمد الشَّاعِر كثيرًا إلى إلزام الفعل المتعدِّي بحذف مفعوله الصّريح؛ رغبةً في الاختصار، وتركيز الاهتمام على الحدث، لا على من فعله، من ذلك قوله :

تخاف علينا الجوع إن هي أكثرت ونحن جياع أيَّ آل تألتِ

---

(١) **يوسف مراد**، *علم النَّفس في الفنّ والحياة*: دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٣٥ .

أرى أمّ عَمْــرو أجمعــت فاســتقلت ومـــا ودّعـــت جيرانهـــا إذ تولّـــت

حيث حذف مفعول " أكثرت" " عطاءنا" ومفعول " أجمعت " " أمرها " .

كما ألزم الفعل المتعدِّي بحذف حرف الجرّ الَّذي يتعدّى به في الأصل، من ذلك قوله :

ولكـــن نفـــسًا حـــرَّة لا تقـــيم بـــي على الضَّيم إلاَّ ريثمـــا أتحـــوّل

خرجنا فلـــم نعهـــد وقلـــت وصـــاتنا ثمانيـــة مـــا بعـــدها متعتـــب

وأغضى وأغضت واتسى واتست بـــه مراميل عزاها وعزته مرمـــل

وتقدير المحذوف " أتحوّل عَنْهُ " فلم نعهد لأحد " و " أغضى عنها وأغضت عَنْهُ واتسى بها.. " .

البناء للمعلوم والمجهول

الأكثر في الأفعال مجيؤها مبنيَّة للمعلوم، وقلّ البناء للمجهول، وخاصّة للمضارع قياسًا بالماضي في استخدامات الشَّاعِر، وقد أدّى البناء دورًا دلاليًّا ملحوظًا، حيث كثر في مقام التَّعظيم والإشادة بالنَّفس :

أنـــا الـــسَّمع الأزل فـــلا أبـــالي ولـــو صـــعُبت شـــناخيبُ العقـــاب

وإنِّـــي لحلـــو إن أُريـــدت حلاوتـــي ومرّ إذا نفس الـــصّدوف اســـتمرّت

فقد حُمّت الحاجـــاتُ واللَّيـــل مقمـــر وشُـــدت لطيـــات مطايـــا وأرحُـــلُ

وفي سياق التَّأكيد على مضمون البيت وأهميَّة هذا المضمون عند الشَّاعر:

أميمـــة لا يخـــزى نثاهـــا حليلهـــا إذا ذُكـــر النّـــسوان عفـــت وجلـــت

تحـــل بمنجـــاة مـــن اللّـــوم بيتهـــا إذا مـــا بيـــوت بالملامـــة حلـــت

وفي الإشارة إلى أهميَّة الحدث :

إذا احتملت رأسي وفي الرأس أكثري وغودر عنـد الملتقـى ثـمَّ سـائري

وإن مُدَّت الأيدي إلى الزّاد لم أكـن بـأعجلهم إذ أجـشع القـوم أعجـل

فبتنـا كـأنّ البيـت حُجِّـر حولنـا بريحانـة ريحـت عـشاء وطلّـت

والغالب على نائب الفاعل مجيؤه معرفة [إمَّا ضميرًا أو معرَّفًا بأل أو معرَّفًا بالإضافة] وقد كان لذلك دوره الدّلالي في تأكيد المعنى وتقويته وإن كان مجيؤه نكرة أفاد التّعميم، ووسَّع دائرة الفعل، من ذلك قوله :

وهنئ بـي قـوم ومـا إن هنـأتهم وأصبحت في قـوم وليـسوا بمنبتـي

ولولا اجتناب الذام لم يُلف مـشرب يعـاش بـه إلاَّ لـدي ومأكـل

ساهم الفعل على اختلاف أزمنته مساهمة ملحوظة في بناء شعر الشَّنْفَرى وتحديد ملامحه الأسلوبيّة وسماته، وإبراز موضوعاته على السّطح، ولعلّ تائيّته أفضل ما يمثِّل هذا الدّور ويوضِّحه، وهذه القصيدة تقع في تسعة وعشرين بيتًا تتوزّعها محاور أربعة هي :

المحور الأَوَّل : يقع في اثني عشر بيتًا في وصف المحبوبة وحديث الذِّكريات.

المحور الثَّانِيْ : يقع في أربعة أبيات في الحديث عن الذّات واستعراض القوّة.

المحور الثّالث: يقع في ثمانية أبيات في رسم الصّورة المثاليّة لزوجة الصّعلوك.

المحور الرَّابع : يقع في خمسة أبيات في التّهديد والحديث عن النَّفس.

وقد ازدخرت القصيدة بالأفعال، حيث بلغ مجموعها تسعين فعلاً موزّعة على الزّمنين الماضي والمضارع، ولم يرد الأمر إلاَّ مرّة واحدة، وجاء توزيع الأفعال على المحاور كما يلي :

المحور الأَوّل : واحد وأربعون فعلاً. ستّة منها في زمن المضارع، والباقي في زمن الماضي.

المحور الثَّانِيْ : ثلاثة عشر فعلاً. خمسة منها في زمن المضارع، والباقي في زمن الماضي.

المحور الثّالث : اثنان وعشرون فعلاً. سبعة منها في زمن المضارع، والباقي في زمن الماضي.

المحور الرَّابع : اثنا عشر فعلاً. أربعة منها في زمن المضارع، والباقي في زمن المضي.

وبذلك يحتلّ الماضي المرتبة الأولى من حيث كثرة الورود في جميع الموضوعات حيث جاء في سبعة وستِّين موضعًا.

احتلّت الأفعال منزلة عروضيّة هامّة حيث جاءت القافية في عشرين بيتًا من مجموع ــ تسعة وعشرين ــ لفظة للقافية، فالتركيز على الحدث ــ وأهميَّة الحدث على اختلاف أنواعه ــ عند الشَّاعِر دفع به إلى أن يحدّد نهاية أكثر أبياته بالفعل؛ ليبرزه ويلفت الذّهن إليه، ويجعله آخر ما يستقرّ في ذهن السّامع ووعيه.

تعدَّدت أوزان الأفعال الواردة في القصيدة، ومن المعروف أَنَّ تعدَّد الأوزان في العربيَّة موظَّف توظيفًا دقيقًا، ولكلّ زيادة معانيها المعينة [١]، والصِّيغة اللافتة في أفعال القصيدة هي صيغة " فعّل " وقد أدّت هذه الصِّيغة دورًا دلاليًّا وموسيقيًّا في آن واحد، فتكرار الصَّوت المتولّد عن الشدّة يؤدّي إلى تثبيت

---

(١) **إسماعيل أحمد عمايرة**، *خصائص العربيَّة في الأفعال والأسماء ((دراسة لغويّة مقارنة))*:دار حنين، عمَّان ــ الأردن، ط٢، ١٩٨٧م، جـــ٣، ص١١٦ .

النّغمة الموسيقيّة المتكرّرة، وينقل الانفعال والإحساس من الشَّاعر إلى المتلقي، فيحدث بذلك لون من التّعاطف بينهما.

كما غلب التَّضعيف على كثير من أفعال صوت الشّنفرى الثّلاثيّة مثل " صوّت، خرَّ، عفَّت، جرَّ، هرَّت، زلَّ، حجَّر" ، والرباعيّة مثل " تتغلغل، يتقلقل، تتصلصل، تتململ، فهجهجوا" وهذه الصِّيغة حقّها أن تكون للتّكثير والمبالغة (١) أكثر مما تكون لتكرير الفعل، وإفادة أنَّهُ وقع من الإنسان شيئًا بعد شَيْء على تطاول الزّمان (٢) وتبني من المعتلّ الفاء والعين كبنائها من الصَّحِيْح (٣)، كما أن في التَّضعيف تخفيف من حدّة الانفعال، وذلك بتكرار الضّغط على الحرف المشدّد (٤) وإشعار بقيمة الحدث وشدّة وقعه وأثره في نفس الشَّاعِر، إذ أَنَّ في زيادة المبنى قوّة للمعنى، وذلك لأنَّهُم لمَّا جعلوا الألفاظ دليلة المعاني فأقوى اللَّفْظ ينبغي أن يقابل به قوّة الفعل، والعين أقوى من الفاء واللام؛ وذلك أنَّهَا واسطة لهما، فلمّا كانت الأفعال دليلة المعاني كرّروا أقواها، وجعلوه دليلاً على قوّة المعنى المحدث به وهو تكرير الفعل (٥).

---

(١) **أبي بشر عَمْرو بن قنبر**، *كتاب سيبويه*: تحقيق عبد السّلام هارون، دار القلم، بيروت، ١٩٧٧م، ج١، ص١١٠، وانظر: الأصول في النّحو: لأبي بكر محمَّد بن سهل بن السرّاج النّحوي البغدادي، تحقيق عبد الحسين الفيلي، مؤسسة الرِّسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، جـــ٣، ص١١٦.

(٢) *المنصف*: شرح الإِمَام أبي الفتح عثمان بن جنّي النّحوي لكتاب التّصريف للإمام أبي عثمان المازني النّحوي البصري، تحقيق لجنة من الأستاذين إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التّراث، مصر، ط١، ١٩٥٤م، جـــ١، ص ٩١ .

(٣) **عبد القاهر الجرجاني**، *كتاب في التّصريف*: تحقيق وتعليق محسن سالم العميري، مكتبة التراث، مكّة، ط١، ١٩٨٨م، ص٦٢ .

(٤) **النويهي**، *الشعر الجاهلي*: جـــ١، ص٦٠ .

(٥) **أبي الفتح عثمان بن جنّي**، *الخصائص*: تحقيق محمَّد علي النجّار، دار الهدى، بيروت ـــ لبنان، جـــ٢، ص١٥٥ .

أفعل التَّفضيل

هذه الصِّيغة تؤخذ من الفعل لتدلّ على أَنَّ شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر فيه [١]، واللافت في هذه الصِّيغة أنَّهَا وردت عند الشَّنْفَرى عارية عن معنى التَّفضيل كثيرًا فتتضمّن حينئذٍ معنى الصِّفة المشبّهة أو اسم الفاعل؛ وذلك لإفادة المبالغة في الوصف، وذلك بإفساحه المجال أمام ذهن السّامع ليتخيّل كلّ ما يمكن أن تدلّ عليه الصِّفة.

ووادٍ بعيد العمق ضنك جماعه مراصد أيم قانت الرأس أخوف

وإن مُدَّت الأيدي إلى الزّاد لم أكن بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل

وآلف وجه الأرض عند افتراشها بأهدأ تنبيه سناسن قحّل

حيث جاء أفعل التَّفضيل " أخوف " و " أعجل " و " أهدأ " عوضًا عن الصِّفة " مخيف " و " عجل " و " هادئ " .

الاسم

اللّغات جميعًا تميل إلى الاختصار في التّعبير حيثما كان ذلك ممكنًا، ومن المعروف أَنَّ المفرد هو أكثر اختصارًا من الجمع أو المثَّنى من حيث عدد الحروف المكوّنة له [٢]. وقد ورد الجمع في الأسماء بكثرة ملفتة، وتنوّعت صيغه، وتأتي في مقدِّمة هذه الصِّيغ صيغة منتهى الجموع وخاصَّة على وزن فعائل " تنائف، سناسن، طرائد، جرائر، دكادك، رصائع، مناسم " ، وفعاليل " أضاميم، أصاريم، أقاويل، شناخيب، مصابيح، غماليل " ، ثُمَّ صيغة جموع الكثرة وخاصَّة وزن فعول " فصوص، شقوق، ذقون، متون، وجوه " ، ثُمَّ جموع القلّة

---

(١) **ابن هشام**، *شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى*: تحقيق محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد، دار الفكر، ص٣٩٤.

(٢) **محمَّد علي الخولي**، *التَّراكيب الشّائعة في اللّغة العربيَّة دراسة إحصائيّة*: دار العلوم، ط١، ١٩٨٢م، ص٤٧.

وخاصّة ما كان على وزن أفعال " أقدام، أقطاع، أذناب، أقطار، أثواب، أذواد، أعقاب " ، ثُمَّ جمع المؤنّث السَّالم "طيَّات، حاجات، جارات، جنايات " ، أَمَّا جمع المذكّر السَّالم فلم يرد إطلاقًا، وَإِنَّمَا ورد " أهلون " الملحق بهذا الجمع.

أَمَّا التَّثنية عند الشَّاعِر فقد جاءت نادرًا "راجلان، يداه، صاحبي، فريقان" . وقد يكون عمق إحساس الشَّاعر بكلّ الأحداث الَّتي يصوّرها والصِّفات الَّتي يرسمها والذّكريات الَّتي يجترّها، ورغبته في تهويل ذلك وتفخيمه وراء اعتماده على الجموع بصيغها المختلفة، وكأَنَّ الإحساس بالقلّة دفعه ليبحث عن الكثرة الَّتي يفتقدها من خلال هذا المسلك اللغويّ.

التَّعريف والتَّنكير

جاءت الأسماء معرّفة بـــ" ال التَّعريف " في الغالب، وقد أدَّت هذه الأداة دورًا كبيرًا في سياقات الشَّاعِر :

ــ التَّعريف غير المحض بـــ " ال" والَّتي تفيد الاستغراق لا التَّعريف المحض، وممّا جاءت فيه ال الاستغراقيّة لتدلّ على الكمال في الصِّفة:

ومرقبـــةٍ عنقـــاء يقـــصر دونهـــا أخو الضّرورة الرِّجْل الحفيّ المخفف

وصفراء مـــن نبـــع أبـــي ظهيـــرة تـــرن كإرنـــان الـــشجي ويهتـــف

بكفـــي منهـــا للبغـــيض غراضـــة إذا بعـــت خِـــلاً مالـــه متعـــرف

ــ أو للتَّعريف بأشياء قريبة في ذهن الشَّاعِر حاضرة متمثِّلة في قلبه :

فبتنـــا كـــأنّ البيـــت حُجِّـــر حولنـــا بريحانـــة ريحـــت عـــشاء وطلّـــت

ـ أو لتفيد الشّمول الكمّي فالاستغراق في ذوات الأشياء لا في صفاتها :

أميمـــة لا يخـــزى نثاهـــا حليلهـــا إذا ذُكـــر النّـــسوان عفـــت وجلـــت

هنالـــك لا أرجـــو حيـــاة تـــسرّني ســـمير اللَّيـــالي مبـــسلاً بـــالجرائر

ـ كما جاءت أل الاستغراقيّة لتفيد الإشارة إلى حقيقة الشّيء عامّة دون تحديد لمظاهره :

فثاروا إلينا فـــي الـــسّواد فهجهجـــوا وصـــوّت فينـــا بالـــصَّباح المثـــوّب

تخاف علينا الجوع إن هـــي أكثـــرت ونحـــــن جيـــــاع أيَّ آل تألـــــتِ

ـ أَمَّا التَّنكير فقد جاء في مقام التَّهويل والتَّعظيم :

دعست على غطش وبطش وصحبتي ســـعار وإرزيـــز ووجـــر وأفكـــل

فأيّمـــت نـــسوانا وأيتمـــت ولـــدة وعدت كمـــا بـــدأت واللَّيـــل أليـــل

ثلاثـــة أَصْـــحَاب فـــؤاد مـــشيع وأبيض أصليت وصـــفراء عيطـــل

ـ وللتَّكثير :

وضاف إذا هبّت له الـــرِّيح طيّـــرت لبائـــد عـــن أعطافـــه مـــا ترجـــل

كـــأنّ وغاهـــا حجرتيـــه وحولـــه أضاميم مـــن ســـفر القبائـــل نـــزل

إذا حُمّت الحاجـــاتُ واللَّيـــل مقمـــر وشُـــدت لطيـــات مطايـــا وأرحُـــلُ

ـ ولإفادة العموم :

ولولا اجتناب الذام لم يُلـــف مـــشرب يعـــاش بـــه إلاَّ لـــدي ومأكـــل

بعيني ما أمــست فباتــت فأصــبحت فقــضت أمــورًا فاســتقلت فولّــت

ـــــ مظاهر الطبيعة في الغالب جاءت معرفة " الماء، السّواد، الصّباح، السّمع، العقاب، الوادي، الدكادك، الزّاد، الظَّلام، الشعاب، الرِّيح، البراح، الآصال، الأرض" ، وكذلك بالنّسبة لأدوات الحرب مثل " السَّيف، الحسام، السّيوف، السّهم، الترس" .

الضَّمائر

غلبت الضَّمائر المنفصلة في استخدامات الشَّاعِر، وجاء في مقدّمتها ياء وتاء المتكلِّم، ثُمَّ النا الدالّة على الفاعلين، وقد استدعى الفخر والحديث عن الذّات والتفصيل في ذكر مواطن القوّة هذين الضميرين :

فأيّمــت نــسوانا وأيتمــت ولــدة وعــدت كمــا بــدأت واللَّيــل أليــل

وقاربــت مــن كفّــي ثُــمَّ نزعتهــا بنزع إذا ما اســتكره النّــزع محلــج

غدوت من الوادي الَّذي بين مــشعل وبين الجبا هيهات أنــشأت ســربتي

شــفينا بعبــد اللَّــه بعــض غليلنــا وعوف لــدى المعــد أوان اســتهلت

فلا تحسبيني مثل مــن هــو قاعــد علـــى عثّـــة أو واثـــق بكـــساد

ويلاحظ أَنَّ اتّصال الضَّمير كان غالبًا بالفعل، ثُمَّ بالاسم، ثُمَّ بالحرف.

أَمَّا الضَّمائر المنفصلة فأكثرها ورودًا ضمائر الغيبة " هو " و " هي " ثُمَّ "هم"، أما ضمير المتكلّم والمخاطب فقد جاء على ندرة، وهذه الضَّمائر سمّاها النّحاة دعامة؛ لأنَّهُ يدعم بها الكلام أي يقوى ويؤكّد (١):

أركبهـــا فـــي كـــلّ أحمـــر غـــاثر وأنسج للولـــدان مـــا هـــو مقـــرف

ولـــست بمهيـــافٍ يُعـــشّي ســـوامه مجدعـــة ســـقبانها وهـــي بُهَّـــل

هم الأهل لا مـــستودع الـــسرّ ذائـــع لديهم ولا الجاني بمـــا جـــر يخـــذل

أنـــا الـــسَّمع الأزل فـــلا أبـــالي ولـــو صَـــعُبت شـــناخيبُ العقـــاب

فأنـــت البعـــل يومئـــذٍ فقـــومي بـــسوطك لا أبـــا لـــك فاضـــربيني

الظّروف

غلبت الظّروف المكانيّة الظّروف الزّمانيّة في تعبيرات الشَّاعِر، وأكثرها ورودًا "بين "ثُمَّ "حول" ، ثُمَّ "دون" ، أَمَّا الظّروف الزّمانيّة فقد كان الظّرف "بعد" أكثرها ورودًا.

وقد يفسّر قلّة مجيء ظروف الزَّمان قياسًا بظرف المكان انعدام إحساس الشَّاعِر بالزّمن في تلك الصّحراء الواسعة، فالنَّهار يشبه اللَّيل، واليوم يشبه الأمس، ولا فرق بين ساعاته، بخلاف المكان الَّذي يعني بالنّسبة له الشّيء الكثير، إذ أن الزّمن مستفاد من الظّرف الزّماني بالتّضمين (٢).

---

(١) **السّيوطي**، *همع الهوامع في شرح جنع الجوامع*: تحقيق عبدالسلام هارون وعبدالعال مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٧، جـــ١، ص٢٣٦ .

(٢) **تمام حسَّان**، *اللّغة العربيَّة معناها ومبناها*: دار الثَّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ص١٢٢ .

اسم الفاعل والمفعول

اسم الفاعل صفة تؤخذ من الفعل المعلوم؛ لتدلّ على معنى وقع من الموصوف أو من قام به على وجه الحدوث لا الثّبوت، ومن اللافت في استعمالات الشَّاعِر اللّغويّة كثرة مجيء اسم الفاعل قياسًا باسم المفعول، والغالب مجيؤه من الفعل الثّلاثي على وزن فاعل، ثُمَّ من الرّباعي على وزن مضارعه المعلوم بإبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة، وكسر ما قبل آخره

وقد خرّ منهم راجلان وفارس كميّ صرعناه وقرم مسلب

فبتّ على حدّ الذّراعين مُجذيًا كما ينطوي الأرقم المتعطِّف

ـــــ أَمَّا اسم المفعول فهو صفة تؤخذ من الفعل المجهول للدّلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدّد لا الثّبوت والدّوام.

فصاحت بكفي صيحة ثُمَّ راجعت أنين المريض ذي الجراح المشجج

تمر برهو الماء صفحًا وقد طوت شمائلنا والزاد ظن مغيَّب

وردت بمأثور يمان وضالة تخيّرتها ممَّا أريش وأرصف

ويلاحظ أَنَّ كثيرًا من أسماء الفاعل والمفعول قد احتلّت منزلة عروضيّة في البيت، إذ كانت لفظة القافية، كما ساهمت هذه الأسماء في تحقيق خاصيّة الحركة الَّتي يحرص الشَّاعِر على توفيرها بشتّى الوسائل؛ لأنَّهَا تفيد الصِّفة على وجه الحدوث والتجدّد لا على الثّبوت والدّوام.

الحرف

تقوم حروف المعاني بدور مهمّ في بنية الجملة في اللّغة العربيَّة من جهة الدّلالة على المعنى، أو التّرابط والتَّماسك بين مفرداتها لتوضيح العلاقة بينهمـــا، ممَّا لا يمكن أن يؤدِّي بغيرها من أقسام الكلام (١).

حروف الجرّ

إنَّ اختلاف الحرف وتبادله على الصِّيغة الواحدة لم يحصل عبثًا أو لمجرَّد إيجاد باب للتّأويل وشحذ الذّهن في مجال التّفسير اللّغويّ أو الفلسفة اللّغويّة، وَإِنَّمَا مردّ ذلك إلى اختلاف المعاني الَّتي تتنوّع باختلاف الحرف (٢)، فالحروف المتعدّدة عندما تتوارد على الفعل لا بُدّ وأن يكون مع كلّ حرف معنى زائد على المعنى الآخر وهذا بحسب اختلاف معاني الحروف (٣).

وقد لوحظ تضمين الشَّاعِر الحرف في معنى الحرف الآخر، ومن أبرز ذلك استخدام حرف الجرّ " الباء " عوضًا عن الحرف " في" :

فصاحت بكفي صيحة ثُـمَّ راجعــت أنين المريض ذي الجراح المــشجج

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغبًا أو راهبًا وهــو يعقــل

بكفـــي منهـــا للبغـــيض غراضـــة إذا بعـــت خِـــلاً مالـــه متعـــرف

---

(١) **الصّادق خليفة راشد**، *دور الحرف في معنى الجملة*: منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ١٩٩٦م، ص٧٥ .

(٢) *السَّابق*، ص٢١٠ .

(٣) **أبي البقاء أيوّب بن موسى الحسيني الكفوي**، *الكلّيات، معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة*: تحقيق عدنان درويش ومحمّد المصري، دمشق، وزارة الثّقافة، ط٢، جـــ٥، ص١٦٠ .

فجرَّ لفظة "كفى" و "الأرض" و "كفي" بالباء، والسِّياق يقتضي الحرف "في" ؛ لأنَّ الباء تفيد معنى الالتصاق، أَمَّا "في" فتفيد الظّرفيّة.

حروف العطف

يلاحظ وفرة حروف العطف في سياقات بعض الأبيات، وخاصَّة حرف الواو:

دعست على غطش وبطش وصحبتي سعار وإرزيز ووجر وأفكل

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت فلو جنّ إنسان من الحسن جنّت

فالواو المتكرّرة في البيتين ساهمت مساهمة ملحوظة في توليد نغمة موسيقيّة متكرّرة ملأت التّعبير صخبًا وحركة متسارعة، إضافة إلى دورها في تصوير الملامح البطوليّة للشّاعر في البيت الأَوَّل واستيعاب جوانب أجزاء صورة المحبوبة ورسم ملامحها في البيت الثَّانِيْ.

كما اتكأ الشَّاعِر كثيرًا على حرف العطف " الفاء" لأهداف تعبيريّة مقصودة، من ذلك قوله :

كأن قد فلا يغررك مني تمكثي سلكت طريقًا بين يربع فالسرد

فإن لا تزرني حتفتي أو تلاقني أمش بدهر أو عذاف فورا

أمشِّ بأطراف الخماط وتارة ينفض رجلي بسيطا فعصنصرا

بعيني ما أمست فباتت فأصبحت فقضت أمورًا فاستقلّت فولّت

فالفاء في الأبيات الثَّلاثة الماضية كانت وسيلة لاختصار المسافات المكانيّة الشّاسعة، وكأَنَّهُ بهذا الحرف أدخل كلّ ما يمكن أن يقع بين المعطوفات المكانيّة " يربع فالسرد " " عذاف فورا " " بسبطًا فعصنصرا " من أماكن، وفي هذا الاختصار تضمين لصفة القوّة الَّتي كانت سلاح الشَّاعِر في تنقّله بين هذه الأماكن الَّتي تمثّل أجزاء من صحراء شاسعة قاحلة. كما قام حرف "الفاء" بدور

بارز في تصوير المشاهد الحركيّة واختصار الأحداث الأليمة وأزمنتها، وفي مقدّمة ذلك حدث الرّحيل.

بعيني ما أمــست فباتــت فأصــبحت فقــضت أمــورًا فاســتقلّت فولّــت

فهذا الحدث الجليل فرض على الشَّاعِر لونًا من الاختصار في عرض الأحداث يتماشى مع نفسيّته الحزينة، فهو لا يريد أن يتذكّر التّفاصيل حتَّى لا يهيج أحزانه من جديد، فاكتفى بهذه الإشارات المتلاحقة والخاطفة ووظّف حرف العطف في تحقيق هذا التّلاحق والسّرعة.

أَمَّا حرف العطف "ثُمَّ" فقد ورد عند الشَّاعِر على قلّة:

وقاربــت مــن كفّــي ثُــمَّ نزعتهــا بنزع إذا ما استكره النّــزع محلــج

إذا وردت أصــــدرتها ثُــــمَّ إنَّهــــا تثوب فتأتي من تحيــت ومــن عــل

وقد استطاع بهذا الحرف أن يعبّر عن الزّمن الَّذي مرّ بين المقاربة والنّزع في الرّمي بالسّهم في البيت الأَوَّل، والورود والإصدار في البيت الثَّانِيْ. والسِّياق في البيتين يؤكّد قصر هذا الزّمن؛ لأنَّ الرّمي في معرض الحرب والإصدار والورود للهموم المتلاحقة.

وعلى قلّة وردت "أو" في استعمالات الشَّاعِر لتفيد التّسوية :

ســـراحين فتيـــان كـــأنّ وجـــوههم مصابيح أو لون من المــاء مــذهب

إذ لا فرق بين أن تكون وجوه الفتية الخارجين للغزو كالمصابيح أو كلون ماء الذّهب.

ولتفيد التَّباين :

أمشي على الأرض الَّتي لن تضيرني لأكــسب مــالاً أو ألاقــي جمّتــي

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغبًا أو راهبًا وهــو يعقــل

وقد أفادت أو هنا تحقيق التّباين أو التّفريق من وجهة نظر الشَّاعِر، فالحياة إِمَّا مكسب أو خسارة، والمرء في هذه الحياة بين أمرين لا ثالث لهما، إِمَّا رغبة تدفعه أو رهبة تمنعه.

كما جاءت أو لإفادة الإباحة بعد طلب في قوله :

فلا تحسبيني مثـل مـن هـو قاعـد علـى عثّـة أو واثـق بكـساد

مظهر خاص

الفصل والوصل

عطف الصِّفات قليل في استخدامات الشَّاعِر، إذ أنَّهَا تجري مجرى الموصوف، فكأنَّها تكرار لذكره، لذا لم تعطف في الغالب لأهداف معنويّة في مقدّمتها التَّفخيم والتَّهويل :

ومرقبـةٍ عنقـاء يقـصر دونهـا أخو الضّرورة الرّجْل الحفيّ المخفف

وأبيض مـن مـاء الحديـد مهنّـد مجـذّ لأطـراف الـسّواعد مقطـف

فالصِّفات تتزاحم أمام المتلقّي، وكلّ صفة تعطي الصّورة بعدًا جديدًا، ومع تزايد الأبعاد يبرز الموصوف مفخّمًا.

التّفصيل في الوصف واستقصاء كلّ جوانبه :

فلمَّا لواه القـوت مـن حيـث أمّـه دعـا فأجابتـه نظـائر نحـل

مهلهلـة شـيب الوجـوه كأنّهـا قِـداح بكفـي ياسـر يتقلقـل

مهرتـه فـوه كـأنّ شـدوقها شـقوق العـصيّ كالحـات وبـسل

ونستطيع أن نشعر في هذه الأبيات بتلاحق أنفاس الشَّاعِر وتتابعها وهو يعرض علينا كلّ الصِّفات الَّتي يريد إثباتها لموصوفه عرضًا متسلسلاً ــ وكأنّه شريط

سينمائي ــ من آخر لفظة في البيت الأوّل وحتّى آخر كلمة في البيت الثّالث دون فواصل، وبسرعة تتناسب مع حركيّة الموقف، وتضمن متابعة السّامع وانسجامه مع رتابة النّغمة وعدم تغييرها.

حروف الاستقبال

هي حروف تنفيس أي توسيع؛ لأنَّهَا تنقل المضارع من الزّمان الضيّق وهو الحال إلى الزّمان الواسع وهو الاستقبال. وقد جاءت حروف الاستقبال نادرة في استعمالات الشَّاعِر وخاصّة " سوف " ، وقد يرجع ذلك إلى قضيّة "مفهوم الزّمن والإحساس به عند الشَّاعِر الصّعلوك " فهو ما عاشه بالأمس وما يعيشه في لحظته، أَمَّا الغد فهو في حكم العدم ولا أمل له أن يحياه، وكيف له ذلك وعيون الموت ترقبه في كلّ شعب وجبل، والصّحراء من حوله تفتح فاها كلّ لحظة لتبتلعه بجوعها ووحشتها:

دعيني وقولي بعد مـــا شـــئت إنَّنـــي ســـيُغدى بنعـــشي مـــرّة فأغيـــب

ولمَّا كان الأخذ بالثّأر ردّ فعل سريع على الاعتداء؛ استخدم الشَّاعِر حرف السِّين للدّلالة على هذا المعنى، وبذلك يمثّل لنا الشَّنْفَرى نفس العالم الَّذي تمرّد عليه ورفضه وعبّر عن محنة هؤلاء بلا رغبة في الحاضر ولا أمل في المستقبل [١]:

سنجزي سلامان بن مفـرحٍ قرضـهم بمـــا قـــدّمت أيـــديهم وأزلـــت

ومن النَّادر الَّذي جاءت فيه "سوف " :

أبغي بني صعب بـــن مـــرّ بلادهـــم وســـوف ألاقـــيهم إن اللَّـــه أخـــرا

---

(١) **عبد القادر عبد الحميد زيدان**، *التّمرّد والغربة في الشّعر الجاهلي*: دار الوفاء، الإسكندريّة، ص١٢٩ .

فلكي يصل الشَّاعِر لأعدائه لا بُدّ وأن يقطع أماكن كثيرة ــ ذكرها في الأبيات السَّابقة ــ وهذا البعد المكاني الَّذي يفصل الشَّاعِر عن أعدائه والرِّحلة الطَّويلة الَّتي يتطلّبها يستدعيان عمرًا مديدًا، لذا استخدم " سوف " الَّتي تفيد زمنًا أطول من " السِّين " للتَّعبير عن طول الرِّحلة وطول العمر اللازمين للوصول إلى النِّهاية الَّتي يحلم بها الشَّاعِر.

المستوى الثَّالث : الأساليب

الحذف والزِّيادة

جاء الحذف كثيرًا في كلام العرب؛ طلبًا للاختصار، ولعلم المخاطب بالمعنى [١]، كما أَنَّ فيه مجاراة لطبيعة اللّغة في اللّجوء إلى الاختصار والتَّخفيف، وطبيعة متكلِّميها الَّذين يغلب عليهم الذّكاء، ويكفيهم الفهم والإشارة والرَّمز [٢]، ومسوّغ الحذف عند العرب أَنَّ الكلام ممَّا يعرف معناه [٣] وإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإِنَّهُ لغو من الحديث ولا يجوز بوجه أو سبب [٤]، كما أَنَّ للحذف دوره الكبير في دلالات الكلام من طريق الإيحاء؛ لأَنَّهُ يترك على أطراف المعاني ظلالاً خفيّة حتَّى تبرز وتتلوَّن وتتّسع ثُمَّ تتشعّب إلى معانٍ أخرى يتحملها اللَّفْظ بالتَّفسير والتَّأويل [٥].

وقد جاء الحذف عند الشَّنْفَرى في مظاهر عدّة أبرزها :

- حذف المفعول به الصَّريح، من ذلك قوله :

أرى أمّ عَمْــرو أجمعــت فاســتقلت ومــا ودّعــت جيرانهــا إذ تولّــت

---

(١) **سيبويه**، *الكِتَاب*: جـــ١، ص٢١٢ .

(٢) **عبد العزيز عبده أبو عبد الله**، *المعنى والإعراب عند النّحويين ونظريّة العامل*: الكِتَاب للتّوزيع، طرابلس، ط١، ١٩٨٢م، جـــ٢، ص٨٣٠ .

(٣) **أبي زكريا يحيى بن زياد الفرَّاء**، *معاني القرآن*: تحقيق محمَّد علي النجَّار وأحمد نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، جـــ٢، ص٣٦٣ .

(٤) **ابن الأثير**، *المثل السّائر*: جـــ٢، ٢٧٩ .

(٥) **أحمد حسن الزيّات**، *دفاع عن البلاغة*: مطبعة الرِّسالة، ١٩٤٥ م، ص٢٩ .

تخاف علينا الجوع إن هـي أكثـرت ونحـن جيـاع أيَّ آل تألـتِ

أبغي بني صعب بـن مـرّ بلادهـم وسـوف ألاقـيهم إن اللَّـه أخّـرا

وتقدير الكلام " أجمعت أمرها " و " أكثرت عطاءنا " " أخّر موتي " وحذف هذه المفعولات أفاد الإطلاق في دلالة مضمون الحدث المشار إليه في الفعل، وبذلك تتّسع دائرته ويرتبط مباشرة بفاعله، الأمر الَّذي يوحي بأهميَّة الفاعل والفعل دون المفعول به، ويوجّه الانتباه إليه.

• حذف الموصوف: ورد كثيرًا عند الشَّنْفَرى حذف الموصوف والاكتفاء بالصِّفة البارزة فيه لدلالتها عليه، رغم أَنَّ بعض النّحويين رأى في هذا الحذف قبحًا (١) ففي قوله :

وأبيض مـن مـاء الحديـد مهنّـد مجـذّ لأطـراف الـسّواعد مقطـف

وردت بمـأثور يمـان وضـالة تخيّرتهـا ممَّـا أريـش وأرصـف

حذف الموصوف " السَّيف " وأورد عدّة صفات له معتمدًا على معرفة السَّامع لموضوع حديثه وما يصفه.

• كما حذف كلاًّ من " الذئب" و " القوس" و " السَّهم" واكتفى بإيراد صفات معروفة لكلّ منها تغني السَّامع :

وأغدو على القوت الزّهيد كما غـدا أزل تهـاداه التنـائف أطحـل

أركبهـا فـي كـلّ أحمـر غـاثر وأنـسج للولـدان مـا هـو مقـرف

ومستبسل ضافي القمـيص ضـممته بـأزرق لا نكـس ولا متعـوّج

---

(١) **أبي العبّاس محمَّد بن يزيد المبرد**، *المقتضب*: تحقيق محمَّد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، جـ٤، ص٢٩٣ .

وحين يحسّ الشَّاعِر بأَنَّ في الحذف لون من الغموض؛ يقوم بتوسيع صورة الموصوف، وإعطاء مزيد من التّفصيلات ليتوجّه الذِّهن إلى مقصوده بالذّات لا إلى غيره، ممَّا يمكن أن تنطبق عليه الصِّفات، من ذلك حذفه للفظة " الشَّعر" و " الذِّراع" في معرض وصفه لشكله :

وضاف إذا هبّت له الـرِّيح طيّـرت لبائـد عـن أعطافـه مـا ترجـل

وأعـدل منحوضًـا كـأنّ فـصوصه كعـاب دحاهـا لاعـب فهـي مثـل

فـ " ضاف " صفة للموصوف المحذوف " شعر" و " منحوضًا" صفة للموصوف المحذوف " ذراع" ، وقد أتى الشَّاعِر بلفظة " لبائد " و " ترجل " في البيت الأَوَّل و " فصوص" في البيت الثَّانِيْ، وكلّها قرائن تشير إلى الموصوف المحذوف لا غير. وهذه الموصوفات المحذوفة كلّها حاضرة في ذهن الشَّاعِر حضورًا قويًّا سوّغ له حذفه لعلمه أَنَّ في الحذف اختصارًا من ناحية، وإبراز للصِّفة أو الصِّفات الَّتي يعنيه إبرازها من ناحية أخرى.

- حذف حروف الجرّ: تصرّف العرب في كلامهم، فحذفوا أجزاء من الجملة حين تأكَّد لهم وضوح المعاني، فحذفوا المضاف والمضاف إليه والمبتدأ والخبر والمفعول والحال والفعل، فكان حذف الجرّ أولى وأسهل ما دام لا يؤثِّر في المعنى (١). وأكثر الحروف الجارّة حذفًا في تراكيب الشَّاعِر " الباء" :

ويومًا بذات الـرس أو بطـن منجـل هنالك نبغـي القاصـي المتغـورا

فإن لا تزرنـي حتفتـي أو تلاقنـي أمـش بـدهر أو عـذاف فـورا

وتقدير الكلام " أو ببطن" و " أو بعذاف" .

---

(١) **عبد العزيز عبده أبو عبد الله**، *المعنى والإعراب عند النّحويين ونظريّة العامل*: جـ٢، ص٨٣ .

- كما حذفت الياء مع مجرورها الواقع مفعولاً به في قوله :

هممت وهمّـت وابتـدرنا وأسـدلت وشـمر منـي فـارط متمهـل

وتقدير الكلام " هممت بها " و " همّت بي " .

- كما حذفت " عن " مع مجرورها الواقع مفعولاً به في قوله :

وأغضى وأغضت واتسى واتست به مراميـل عزاهـا وعزتـه مرمـل

وتقدير الكلام " أغضى عنها " و " أغضت عنه" و " اتسى بها " .

- كما حذفت " في" مع مجرورها الواقع مفعولاً به :

فوانـدمًا بانـت أمامـة بعـدما طمعت فهبهـا نعمـة العـيش ولـت

وتقدير الكلام " طمعت فيها ".

- وحذفت " من" وحدها أو مع مجرورها :

تخاف علينا الجوع إن هي أكثـرت ونحـن جيـاع أيَّ آل تألـتِ

تراهـا كأذنـاب المطـي صـوادرًا وقـد نهلـت مِنْـهُ الـدماء وعلـت

وكف فتى لم تعـرف الـسلخ قبلهـا تجور يـداه فـي الإهـاب وتخـرج

وتقدير الكلام " من الجوع" و " علت منه" و " وتخرج منه" .

- كما حذفت أداة الجرّ " رب" مع إبقاء واوها كثيرًا، واحتلّ هذا الحذف منزلة مفتاح القصيدة إذ كان بداية لعدد من قصائد الشَّاعِر :

ومستبسل ضافي القمـيص ضـممته بـأزرق لا نكـس ولا متعـوّج

ومرقبـةٍ عنقـاء يقـصر دونهـا أخو الضّرورة الرِّجْل الحفيّ المخفف

وحذف الجارّ والمجرور وحده أو مع مجروره ساعد كثيرًا في تسريع

إيقاع النّغم الموحي بالسّرعة، خاصّة في المشاهد الحركيّة القائمة على الأفعال، كما قوّى الرّوابط بين أفعال الحركة نفسها حين تراصّت بقرب بعضها دون حاجز يفصل بينها، ولا يخفى كذلك ما في هذا الحذف من إتاحة مزيد من الحريّة لخيال السّامع.

- حذفت على ندرة بعض الحروف مثل " أداة النداء" و " لام التَّعليل في مقام العطف" و " بعض الحروف الأصليّة للكلمة" و "إن المؤكّدة" في مقام العطف:

أقيموا بنـــي أمّـــي صـــدور مطـــيّكم فـــإنِّي إلـــى قـــوم ســـواكم لأميـــل

أمشي على الأرض الَّتي لن تضيرني لأكـــسب مـــالاً أو ألاقـــي جمّتـــي

ولو علمت قعسوس أنـــساب والـــدي ووالـــدها ظلّـــت تقاصـــر دونهـــا

وتقدير الكلام "يا بني أمي" و " لألاقي " و " تتقاصر " .

- أَمَّا الزِّيادة فقد كان اللافت فيها زيادة "ما" بعد "إذا" الظّرفيّة في التّراكيب:

إذا مـــا أروم الـــود بينـــي وبينهـــا يؤم بيـــاض الوجـــه منـــي يمينهـــا

إذا مـــا أتتنـــي ميتتـــي لـــم أبالهـــا ولم تذر خـــالاتي الـــدّموع وعمّتـــي

وكأنّ الشَّاعِر بهذه الزِّيادة يضيف إلى طاقة المدّ الموجودة في " إذا " طاقة صوتيّة أخرى بالمدّ في " ما " ليلفت الانتباه إلى فعل الشّرط وجوابه الَّذي يستدعي النّطق به شحنة هوائيّة جديدة بعد تلك الَّتي استهلكها في صوتي المدّ في " إذا " و " ما " .

- كما زيدت " الباء " عنده في خبر "ليس" على كثرة، وخبر كان على ندرة:

ولـــست بمهيـــافٍ يُعـــشِّي ســـوامه مجدعـــة ســـقبانها وهـــي بُهَّـــل

ســـأخلي للظَّعينـــة مـــا أرادت ولـــست بحـــارس لـــكِ كـــلّ حـــين

وإن مُدَّت الأيدي إلى الزّاد لـــم أكـــن بـــأعجلهم إذ أجـــشع القـــوم أعجـــل

التَّقديم والتَّأخير

الأثر الأدبي كلّ مركزه روح الخالق الَّذي يعدّ مدار التَّماسك الدّاخلي، وهذه الرّوح تشبه أن تكون نظامًا شمسيًّا تنجذب نحوه سائر الأشياء (١). وترتيب الكلام يعدّ من أبرز عناصر التّحويل وأكثرها وضوحًا وما يحدث فيه من تقديم أو تأخير يكون بناء على ترتيب المعاني في النَّفس (٢) وقد أشار العلماء الأوائل إلى هذا المعنى، فسيبويه أومأ إلى أهميَّة التَّقديم والتَّأخير ودوره في المعنى، وَأَنَّ العرب تقدّم ما بيانه أهمّ وهم أعنى ببيانه (٣)، كما أشار الجرجاني إلى أَنَّ الألفاظ تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها يأتي حسب ترتيب المعاني في النفس (٤)، فالشّاعر يعمد إلى نظام خاصّ في تركيب المفردات، مبتغيًا شحن الواحدات التركيبيّة بقدر كبير من المعاني، مما يسهم في إيصال وإنماء تجربته، وهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكّر في قيود التّعابير إلاَّ بقدر ما تخدم تلك التّعابير أغراضه الفنيّة، وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام (٥).

وأكثر ما لوحظ في استعمالات الشَّاعِر التَّقديم والتَّأخير في الجمل الاسميّة، وقل ذلك في الجمل الفعليّة، ومن مظاهره في الجملة الاسميَّة :

---

(١) **لطفي عبد البديع**، *التَّركيب اللّغويّ للأدب*: دار المريخ، ١٤٠٩، الرياض، ص ١٣٨.

(٢) **خليل أحمد عمايرة**، *في نحو اللّغة وتراكيبها « منهج وتطبيق »*: عالم المعرفة، جدّة، ط١، ١٩٨٤م، ص٨٨ .

(٣) **سيبويه**، *الكِتَاب*: جـــ١، ص٣٤ .

(٤) **الجرجاني**، *دلائل الإعجاز*: ص٤٠ .

(٥) **ممدوح عبد الرَّحْمَن**، *المؤثّرات الإيقاعيَّة*: ص١٦ .

- تقديم الجارّ والمجرور الخبر على المبتدأ :

ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

لها وفضة فيها ثلاثون سيحفاً إذا ما رأت أولى العدي اقشعرت

بكفي منها للبغيض غراضة إذا بعت خلاً ماله متعرف

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

حيث قدَّم الجارّ والمجرور الواقع خبرًا "لي" "لها" "بكفي" "في الأرض"، "فيها" على المبتدأ لغرضين : موسيقى يتمثّل في مراعاة توافق الألفاظ للمحافظة على الوزن، ومعنوي يتمثّل في إفادة التّخصيص في الأبيات الثّلاثة الأولى وتأكيد المعنى وتقريره في البيت الرّابع، وبذلك يحقّق الغرضان الموسيقى والمعنوي أبلغ الأثر في لفت الانتباه وإيقاظ الحسّ والتّركيز على المقدّم من الكلام.

- وفي النَّادر استدعت القافية التَّقديم والتَّأخير في الكلام :

وما ذاك إلاَّ بسطة عن تفضّل عليهم وكان الأفضل المتفضّل

حيث قدّم خبر كان "الأفضل" على اسمها "المتفضل" مراعاة للفظة القافية.

- تقديم المفعول به على الفاعل وهو من أبرز مظاهر التَّقديم والتَّأخير في الجملة الفعليّة، وأكثرها ورودًا عند الشَّاعِر :

فإنِّي لمولى الصَّبر أجتاب بزّه على مثل قلب السَّمع والحزم أنعل

وأعدم أحياناً وأغنى وَإِنَّمَا ينال الغنى ذو البعدة المتبذّل

فشنّ عليهم هزّة السّيف ثابت وصمم فيهم بالحسام المسيب

حيث قدَّم المفعول به "الحزم" و "الغنى" و "هزّة" على فواعلها لضرورة القافية في البيت الأوَّل وأهميّة المفعول به لا فاعله في البيتين التّاليين.

- تقديم الصِّفة على الموصوف :

سـراحين فتيـان كـأنّ وجـوههم مصابيح أو لون مـن المـاء مـذهب

ولـست بمهيـافٍ يُعـشِّي سـوامه مجدعـة سـقبانها وهـي بُهَّـل

حيث قدّم الصِّفة "سراحين" و "مجدعة" على موصوفها "فتيان" و "سقبانها" رغبة في إبرازها.

- تقديم الحال على صاحبها :

وتأتي العدى بارزًا نـصفُ سـاقها تجـول كعيـر العانـة المتفلّـت

تنـام إذا مـا نـام يقظـى عيونهـا حثاثًـا إلـى مكروهـة تتغلغـل

حيث قدَّم الحال "بارزًا" و "يقظى" و "حثاثًا" على صاحبه "نصف ساقها" و "عيونها" فحوّل بذلك دائرة الضوء إلى الحال الماثلة لا إلى صاحبها إمعانًا في توسيع جوانب الصّورة وتكامل أجزائها.

- كما تقدَّم جواب الشَّرط على فعله كثيرًا :

تبيت بعيـد النَّـوم تهـدي غبوبهـا لجاراتهـا إذا الهديّـة قلّـت

تحـلّ بمنجـاة مـن اللّـوم بيتهـا إذا مـا بيـوت بالملامـة حلّـت

ألا لا تزرنـي إن تـشكّيت خلّتـي كفاني بأعلى ذي الحميـرة عـدوتي

وفي تقدَّم جواب الشّرط على فعله ما يشعر بإخراج الشّرط عن معناه إلى بعض الإطلاق، كما يساهم في تهوينه وتقليله.

الاعتراض

الاعتراض بين عناصر الجملة الفعليّة كان ملفتًا في تراكيب الشَّاعِر، وأكثر ما كان ذلك بالجارّ والمجرور في مظاهر متعدّدة

- الاعتراض بين الفعل الصَّحِيْح وفاعله، وهو كثير الورود عند الشَّاعِر، من ذلك قوله :

فـــإن تبتـــئس بالـــشَّنْفَرى أمّ قـــسطل لما اغتبطت بالشَّنْفَرى قبـــل أطـــول

وقد خـــرّ مـــنهم راجـــلان وفـــارس كمـــيّ صـــرعناه وقـــرم مـــسلب

إذا انفلتـــت منّـــي جـــواد كريمـــة وثبت فلم أخطـــئ عنـــان جـــوادي

فقد اعترض بين الأفعال " تبتئس، خرّ، انفلتت" وبين فاعلاتها " أم قسطل، راجلان، جواد" بالجارّ والمجرور، وكان للاعتراض قيمة دلاليّة، حيث ركّزت الاهتمام على المعترض به لإفادة التّخصيص في البيت الأوَّل، وتحديد مصدر حركة الفعل في المثالين التّاليين

- الاعتراض بين الفعل وفاعله الضمير من جهة وبين مفعوله من جهة أخرى :

فطعنـــة خلـــس مـــنكم قـــد تركتهـــا تمـــج علـــى أقطارهـــا ســـم أســـود

ونائحةٍ أوحيت في الـــصبح ســـمعها فريـــع فـــؤادي واشـــمأز وأنكـــرا

وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت خيوطِـــة مـــاري تغـــار وتفتـــل

- جاء الاعتراض بأكثر من جارّ ومجرور بين الفعل وفاعله أو نائبه :

يُحـــل بمنجـــاة مـــن اللّـــوم بيتهـــا إذا مـــا بيـــوت بالملامـــة حلّـــت

واستف ترب الأرض كي لا يرى لـــه عليَّ مـــن الطـــول امـــرؤ متطـــوّل

- وبأكثر من جارّ ومجرور بين "ظلّ "وأصبح واسميها وبين خبريها :

وظلـــت بفتيـــان معـــي اتقـــيهم بهـــن قلـــيلاً ســـاعة ثـــم جنبـــوا

وأصـــبح عنِّـــي بالغميـــصاء جالـــسًا فريقـــان مـــسؤول وآخـــر يـــسأل

- كما اعترض بالظَّرف بين فعل القول ومقوله:

دعيني وقولي بعد مـــا شـــئت إنَّنـــي ســـيُغدى بنعـــشي مـــرّة فأغيـــب

- وبالظّرف بين بات واسمها من جهة وخبرها من جهة أخرى:

تبيت بعيـــد النَّـــوم تهـــدي غبوبهـــا لجاراتهـــــا إذا الهديّـــــة قلّـــــت

- كما ورد الاعتراض بكثرة بين المعطوفات وخاصَّة الاعتراض بالمفعول به والظّرف :

إذا مـــا أتتنـــي ميتتـــي لـــم أبالهـــا ولم تذر خـــالاتي الـــدّموع وعمّتـــي

نصبت له وجهـــي ولا كـــنّ دونـــه ولا ســـتر إلاَّ الأتحمـــي المرعبـــل

- وكذلك ورد الاعتراض في النَّواسخ :

أقيموا بني أمّـــي صـــدور مطـــيّكم فـــإنِّي إلـــى قـــوم ســـواكم لأميـــل

حيث اعترض بالجارّ والمجرور والمضاف والمضاف إليه بين إن واسمها وبين خبرها " لأميل " .

الطّباق والمقابلة

عرَّفها ابْن رشيق بأنّها ائتلاف المعاني مع تضادّ الفحوى، وإذا جاوز الطّباق ضدّين كان مقابلة [١]. وللتّضادّ اللغويّ دور كبير في تحريك الخيال في اتّجاهين متذبذبين، ولكنهما مندمجان في الحركة الواحدة، وبذلك يحرّك العواطف المضطرمة [٢].

---

(١) **ابن رشيق**، العمدة، جـــ٢، ص٥ .

(٢) **يوسف اليوسف**، *مقالات في الشِّعر الجاهلي*: دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٠م، ص٣٣٨ .

وقد اعتمد الشَّاعِر على الطِّباق في شعره كثيرًا للتَّعبير عن متناقضات المعاني، وأكثر ما طابق بين الأفعال، ثُمَّ الجوامد، ثُمَّ الصِّفات، ثُمَّ المصادر، وهذه المتقابلات خضعت عند الشَّاعِر للانسجام والتّوافق من حيث النّوع والمبنى، وإن كان هذا لم ينف ورود الاختلاف وعدم الانسجام أحياناً، وقد وردت للاختلاف أشكال عديدة.

- مصدر × اسم

فشنّ عليهم هــزّة الــسّيف ثابــت

- صفة × مصدر

ولا تزدهـــي الأجهـــال حلمـــي

- اسم مفعول × فعل

فريقــان مــسؤول وآخــر يــسأل

- مصدر × صفة

ولا عيب في اليحموم غير هزالــه ولكنّـــه يـــوم الهيـــاج ســـمين

- فعل × حال

تنام إذا مــا نــام يقظــي عيونهــا

- المقابلة بين الأفعال :

أ ـــ من حيث الزِّيادة والتجرّد: يغلب على الفعلين المتطابقين اتفاقهما في الزِّيادة والتجرّد:

يظلّ بــه المكــاء يعلــو ويــسفل

يــروح ويغــدو داهنــاً يتكحــل

وإن ورد الاختلاف لاختلاف الفاعل:

هممت وهمّـت وابتـدرنا وأسـدلت وشـمر منـي فـارط متمهـل

إذا وردت أصـدرتها ثُـمَّ إنَّهـا تئوب فتأتي من تحيـت ومـن عـل

ب ــ من حيث الزَّمن: الغالب على الأفعال المتطابقة الاتّفاق في الزّمن:

تراهـا كأذنـاب المطـي صـوادرًا وقـد نهلـت مِنْـهُ الـدماء وعلـت

وإن ورد الاختلاف على قلّة:

فإن تبتـئس بالـشَّنْفَرى أمّ قـسطل لما اغتبطت بالشَّنْفَرى قبـل أطـول

مجيؤها من الفعل المضارع ثُمَّ الماضي:

علـى قنـة اقعـي مـرارًا وأمثـل

وأعـدم أحيانًـا وأغنـى وَإِنَّمَـا ينـال الغنـى ذو البعـدة المتبـذّل

فأيّمـت نـسوانا وأيتمـت ولـدة وعـدت كمـا بـدأت واللَّيـل أليـل

جـ ــ من حيث البناء للمعلوم: الغالب في الأفعال المتطابقة بناؤها للمعلوم وورد على قلّة التّطابق بين المبني للمجهول من الأفعال :

إذا احتملت رأسي وفي الرأس أكثري وغودر عنـد الملتقـى ثـمَّ سـائري

وهناك لون من التّطابق أقامه الشَّاعِر بين ألفاظ لا تتقابل معانيها في أصل وضعها اللّغوي، ولكن استخدام الشَّاعِر الخاص لهذه الألفاظ في سياقات معنية أعطاها معنى التّضاد من ذلك :

فإمّـا أن تودينـا فنرعـى أمـانتكم وإمّـا أن تخـوني

فالمودّة لا تقابلها الخيانة ولكنّها لمّا كانت الدّافع إلى رعاية العهد والحفاظ عليه فقد استخدمها الشَّاعِر ليقابل بها لفظة (تخوني).

أقيموا بنـــي أمّـــي صـــدور مطـــيّكم فـــإنِّي إلـــى قـــوم ســـواكم لأميـــل

فالسِّياق يشعر بلون من التّطابق بين " أقيموا" و " لأميل" وهو تضادّ خلقه السِّياق لا أصل الوضع اللّغويّ للفظتين إذ لما كان عدم الميل سببًا في الرّحيل، والرّحيل ناتج عنه اكتست اللفظتان سمة " المطابقة " .

وقاربـــت مـــن كفّـــي ثُـــمَّ نزعتهـــا بنزع إذا ما استكره النّـــزع محلـــج

حيث طابق بين " قاربت " و " نزعتها " مطابقة سياقية إذ لما كان نزع الكفّ عن القوس متضمّن إبعادها عنه بل هو لازمة له أوحى السِّياق بمعنى الطّباق.

فـــلا جـــزع مـــن خلّـــة متكـــسف ولا مـــرح تحـــت الغنـــى أتخيّـــل

حيث قابل هنا مقابلة سياقية بين " جزع " و " مرح " وهما في أصلها اللّغويّ لا يتضادان بل يقابل الجزع الصَّبر والمرح الكآبة والحزن ولكن لما كان في الجزع حزن وألم وفي المرح فرح وسعادة سوّغ الشَّاعِر لنفسه إجراء التّقابل بين اللَّفْظتين

مظهر خاص

المطابقة بالحروف

واستف ترب الأرض كي لا يرى لـــه عليَّ مـــن الطـــول امـــرؤ متطـــوّل

حيث طابق بين الحرفين " اللام " و " على " .

المطابقة بالضَّمائر

إذا مـــا أروم الـــود بينـــي وبينهـــا يؤم بيـــاض الوجـــه منـــي يمينهـــا

حيث طابق بين الضَّمير " الياء " و " الهاء " .

التّركيب في المقابلة

ونقصد بها اجتماع أكثر من لفظتين متطابقين ــ سواء مطابقة لغويّة أو سياقيّة في البيت الواحد. وقد جاءت على شكلين :

١ ــ استقلال كلّ شطر بلفظتين متقابلتين:

وهنئ بـــي قـــوم ومـــا إن هنـــأتهم وأصبحت في قـــوم وليـــسوا بمنبتـــي

إذا وردت أصـــــدرتها ثُـــمَّ إنَّهـــا تئوب فتأتي من تحيـــت ومـــن عـــل

٢ ــ أن يورد لفظتين في شطر ويورد متقابلاتها في الشّطر الثاني:

فـــلا جـــزع مـــن خلّـــة متكـــسف ولا مـــرح تحـــت الغنـــى اتخيّـــل

إذا احتملت رأسي وفي الرأس أكثري وغودر عنـــد الملتقـــى ثـــمَّ ســـائري

كما جاء توزيع الألفاظ المتقابلة في شكلين:

الأَوَّل : اجتماع اللَّفظتين في شطر واحد من البيت وهو الغالب، فالشَّاعر يميل إلى الجمع بين المتناقضات بجوار بعضها دون فاصل بينها أحيانًاظن وكأَنَّهُ بذلك يلغي الحواجز والمسافات بين المتضادات ليظهر المعنى واضحًا :

وألحقـــت أولاه بـــأخراه موفيًـــا على قنة أقعـــى مـــرارًا وأمثـــل

ولـــست بعـــل شـــره دون خيـــره ألفَّ إذا ما رعته أهتـــاج أعـــزل

الثاني : استقلال كلّ لفظة بأحد شطري البيت :

أليس أبـــي خيـــر الأواس وغيرهـــا وأمي ابنة الخيـــزران لـــو تعلمينهـــا

فإن يك مـــن جـــنّ لأبـــرح طارقًـــا وإن يك إنسًا ماكهـــا الإنـــس تفعـــل

التَّأكيد

أكثر حروف التّوكيد ورودًا عند الشَّاعِر في استعمالاته "قد" ولم تدخل إلاَّ على الماضي لإفادة تحقّق وقوع المعنى الَّذي تشتمله الجملة :

وأمّ عيـــال قـــد شـــهدت تقـــوتهم إذا أطعمـــتهم أو تحـــت وأقلـــت

فقـــد ســـبقتنا أمّ عمـــرو بأمرهـــا وكانـــت بأعنـــاق المطـــيّ أظلّـــت

- وجاءت على ندرة مع لام الابتداء :

فقـــالوا لقـــد هـــرّت بليـــل كلابنـــا فقلنا أذئب عسَّ أم عسَّ فرعـــل

- كما أكّد "بأن" وحدها نادرًا :

فـــلا تقبرونـــي إنَّ قبـــري محـــرّم علـــيكم ولكـــن أبـــشري أمّ عـــامر

- وبها مع لام الابتداء في قوله :

وإنِّـــي لحلـــو إن أُريـــدت حلاوتـــي ومرّ إذا نفس الصّدوف اســـتمرّت

أقيموا بنـــي أمّـــي صـــدور مطـــيّكم فإنِّي إلـــى قـــوم ســـواكم لأميـــل

- وبلام القسم مع القسم :

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغبًا أو راهبًا وهـــو يعقـــل

- وأكد بـــ "كلّ" مع الضَّمير وبدونه :

نـــأت أمّ قـــيس المـــربعين كليهمـــا وتحـــذر أن ينـــأى بهـــا المتـــضيف

وفـــاء وفـــاءت بـــادرات وكلَّهـــا علـــى نكـــظ ممَّـــا يكـــاتم مجمـــل

وكـــلّ أبـــيّ باســـل غيـــر أنّنـــي إذا عرضت أولـــى الطّرائـــد أبـــسل

ومن الأساليب الَّتي قلّ اعتماد الشَّاعِر عليها :

النَّفي

أسلوب لغويّ تحدّده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخاطب (١). وأكثر أدوات النّفي ورودًا في أسلوب الشَّاعِر " لا "، " ثُمَّ "، " لم " ثُمَّ " ما " ، وقد وردت "لا" لنفي الأسماء أكثر من ورودها في نفي الأفعال لكن بفارق بسيط. وأكثر الأسماء ورودًا المصادر ثُمَّ الصِّفات :

ولا ظمـــأ يـــؤخرني وحـــرّ ولا خَمْـص يقـصر مـن طـلاب

فـلا جـزع مـن خلّـة متكـسف ولا مـرح تحـت الغنـى أتخيّـل

أَمَّا الأفعال المنفيّة فالغالب مجيؤها مبنيّة للمعلوم وقلّ فيها البناء للمجهول:

وضـبية جـرد وأخـلاق ريـضة إذا أنهجت من جانب لا تكفـف

الاستفهام

إِنَّ أقوى معنى تحدثه أدوات الاستفهام هو نقل الجملة من دائرة المعنى الخبريّ إلى المعنى الاستفهاميّ الَّذي هو إنشائي وتغيير مضمونها من معنى محصل إلى معنى يستفسر عن حصوله من عدمه ويتحوّل المتكلّم من مصدرٍ للمعلومة إلى باحث عنها مُتلقٍّ لها (٢). وقد قلّ اعتماد الشَّنْفَرى على الاستفهام في أسلوبه. واقتصرت أدواته على " هل" و " أي" و " كيف" ، وقد جاء الاستفهام عن المتجدّدات " الأفعال " والثّوابت " الأسماء " دون تخصيص.

---

(١) **مهدي المخزومي**، *في النّحو العربيّ « نقد وتوجيه »*: بيروت، ١٩٦٤، ص٢٤٦ .

(٢) *دور الحروف*، ص١٧٨ .

ألا هل أتى فتيـــان قـــومي جماعـــة بما لطمـــت كـــف الفتـــاة هجينهـــا

تخاف علينا الجوع إن هـــي أكثـــرت ونحـــــن جيـــــاع أيَّ آل تألـــــتِ

النِّداء

لم نجد من حروف النِّداء إلاَّ " الياء" وعلى ندرة، ووردت في نداء العاقل وغير العاقل دون تخصيص :

يا صـــاحبي هـــل الحـــذار مـــسلمي أو هل لحتف منية مـــن مـــصرف

يـــا ربّ غـــور جئـــت مـــن تهامـــة

وقد كان لهذا الحرف دوره في موسيقى الكلام، حيث ورد في صدر البيت فكان بما فيه من مدّ لافتًا صوتيًّا ومعنويًّا حين يلفت إحساس المنادي ــ والمتلقي في حكمه ــ لما بعد النداء من كلام.

المراجع

أولا: الكتب

ابن أبي السّراي، موفّق الدِّيْن أبو البقاء عَلِي بن يعيش ، *شرح الملوكي في التّصريف*، تحقيق فخر الدِّيْن قباوة، المكتبة العربيَّة، حلب، ط١، ١٩٧٣م.

ابن الأثير، *المثل السّائر في أدب الكاتب والشَّاعر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرّفاعي، الرِّياض، ١٩٨٤م.

ابن جعفر، قدامة، *نقد الشِّعر*، تحقيق محمَّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليَّات الأزهريَّة، القاهرة، ١٩٧٩م.

ابن جنِّي، أبي الفتح عثمان، *الخصائص*، تحقيق محمَّد علي النجَّار، دار الهدى، بيروت.

ابن ذريل، عدنان، *النَّصّ والأسلوبيَّة بين النَّظريَّة والتَّطبيق*، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

ابن قنبر، لأبي بشر عَمْرو بن عثمان، *كتاب سيبويه*، تحقيق عبد السّلام هارون، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦ ــ ١٩٧٧م.

ابن معصوم، *أنوار الرّبيع في أنواع البديع* ، تحقيق شاكر هادي شاكر، مطبعة النّعمان، النّجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩م.

ابن هشام، *شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى*، تحقيق محمَّد محيي الدِّيْن عبد الحميد، دار الفكر.

أبو عبد الله، عبدالعزيز عبده، *المعنى والإعراب عند النّحويين ونظريّة العامل*، الكِتَاب للتّوزيع، طرابلس، ط١، ١٩٨٢م.

إسماعيل، عزّ الدِّيْن، *الشِّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنوية*، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط٣، ١٩٦٦م.

أضواء على الأدب الحديث، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.

أنيس، إِبْرَاهِيْم، *موسيقى الشِّعر*، دار القلم للطِّباعة والنَّشر، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.

باربابعة، موسى، *قراءات أسلوبيّة في الشِّعر الجاهلي*، مكتبة الكناني، إربد، الأردن، دار

الكندي للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠١م.

بدوي، عبده، *الشّعراء السّود*، الهيئة العامَّة، ١٩٧٣م.

البستاني، صبحي، *الصّورة الشِّعريَّة في الكتابة الفنيّة " الأصول والفروع "*، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

البغدادي، أبي بكر محمَّد بن سهل بن السرّاج النّحوي، *الأصول في النّحو*، تحقيق عبد الحسين الفيلي، مؤسسة الرِّسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

التَّبريزي، الخطيب، *الوافي في العروض والقوافي*، تحقيق عمر يحيى وفخر الدِّيْن قباوة، دمشق، دار الفكر، ١٩٧٩م.

التّنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن، *كتاب القوافي*، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحيي الدِّيْن رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٩٧٠م.

جبل، محمَّد حسن حسن، *أصوات اللّغة العربيَّة، دراسة نظريَّة وتطبيقيّة*، ط٣.

الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمَّد رضوان الدّاية وفايز الدّاية، **دار قتيبة،** دمشق، ط١، ١٩٨٣ م.

الجرجاني، عبد القاهر، *كتاب في التّصريف*، تحقيق وتعليق محسن سالم العميري، مكتبة التراث، مكّة، ط١، ١٩٨٨ م.

الجيَّار، مدحت سعيد، *الصّورة الشِّعريَّة عند أبي القاسم الشابي*، الدّار العربيَّة والمؤسّسة الوطنيّة للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤م.

حسَّان، تمام، *اللّغة العربيَّة معناها ومبناها*، دار الثَّقافة، الدّار البيضاء، المغرب.

حركات، مصطفى، *الصّوتيّات وعلم الفونولوجيا*، المكتبة العصريَّة، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

حسَّان، تمام، *مناهج البحث في اللّغة*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.

حمدان، ابتسام أحمد، *الحذف والتَّقديم والتَّأخير في ديوان النَّابغة الذبياني*، ط١، ١٩٩٢م.

الخفاجي، *سرّ الفصاحة*، شرح وتصحيح عبد المتعال الصّعيدي، مكتبة ومطبعة محمَّد عليّ صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩م.

خفاجي، عبد المنعم، *القصيدة العربيَّة بين التَّطوّر والتَّجديد*، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

خليف، يوسف، *الشُّعراء الصَّعاليك في العصر الجاهلي*، دار المعارف، مصر، ط٤.

الخولي، محمَّد عَلِيّ، معجم *علم الأصوات*، ط١، ١٩٨٢م.

الخولي، محمَّد عَلِيّ، *دراسات لغويّة*، دار العلوم للطّباعة والنّشر، ١٩٨٢م.

الخولي، محمَّد علي، *التَّراكيب الشّائعة في اللّغة العربيَّة " دراسة إحصائيّة"*، دار العلوم، ط١، ١٩٨٢م.

دور، اليزابيث، *الشِّعر كيف نفهمه ونتذوّقه*، ترجمة محمَّد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

راشد، الصّادق خليفة، *دور الحرف في معنى الجملة*، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ١٩٩٦.

الرباعي،عبد القادر، *الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام*، جامعة اليرموك، ط٢، ١٩٩٩م.

الزيّات، أحمد حسن، *دفاع عن البلاغة*، مطبعة الرِّسالة، ١٩٤٥م.

زيدان، عبد القادر عبد الحميد، *التَّمرُّد والغربة في الشِّعر الجاهلي*، دار الوفاء، الإسكندريّة.

السيّد، عزّ الدِّيْن علي، *التَّكرير بين المثير والتأثير*، دار الطِّباعة المحمّديّة، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م.

السّيوطي، جلال الدِّيْن عبد الرَّحْمَن أبي بكر، *همع الهوامع*، تحقيق عبدالسلام هارون وعبدالعال مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ.

السّيوطي، جلال الدِّيْن عبد الرَّحْمَن أبي بكر، *معترك الأقران في إعجاز القرآن*، تحقيق علي محمَّد البجاوي، دار الفكر العربيّ.

الشطيّ، عبد الفتّاح عبد المحسن، *شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي*، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، ١٩٨٨م.

الشَّايب، أحمد، في أصول النَّقد الأدبي.

شبلنر، برند، *علم اللّغة والدّراسات الأدبيّة*، ترجمة وتقديم وتعليق محمود جاد الربّ، الدار الفنيّة، ط١، ١٩٨٧.

الشَّيْخ، عبد الواحد حسن، *العلاقات الدّلاليَّة والتّراث البلاغي العربيّ " دراسة تطبيقيّة "*، الإشعاع الفنيّة، مصر، ط١، ١٤١٩ ــ ١٩٩٩م.

الطرابلسي، محمَّد الهادي، *خصائص الأسلوب في الشوقيّات*، منشورات الجامعة التونسيّة.

الطيّب، عبد اللَّه، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م.

عبد البديع، لطفي، *التَّركيب اللّغويّ للأدب*: دار المريخ، الرياض، ١٤٠٩هـ.

عبد الرَّحْمَن، ممدوح، *المؤثّرات الإيقاعيّة في لغة الشِّعر*، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ١٩٩٤م.

عبد الرَّحْمَن، ممدوح، *القيمة الوظيفيّة للصوائت " دراسة لغويَّة "*، دار المعرفة الجامعيَّة، مصر، ١٩٩٨م.

العسكري، أبي هلال، *الصّناعتين*، تحقيق عليّ محمَّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط٢،١٩٧١م.

العشماوي، *قضايا النَّقد الأدبي والبلاغة*.

علاّم، عبد العزيز أحمد، *عن علم التّجويد في ضوء الدّراسات الصّوتيّة الحديثة*، ط١، ١٩٩٠م.

العلوي، يحيى بن حمزة، *الطّراز*، مكتبة العلاّف، الرِّياض.

العمّاري، فضل بن عمّار، *خلف الأحمر الشَّاعر العالم*، مكتبة التّوبة، الرِّياض، ط١، ١٩٩٨م.

عمايرة، إسماعيل أحمد، *خصائص العربيَّة في الأفعال والأسماء: دراسة لغويّة مقارنة*، دار حنين، عمَّان ــ الأردن، ط٢، ١٩٩٢م.

عمايرة، خليل أحمد، *في نحو اللّغة وتراكيبها " منهج وتطبيق "*، عالم المعرفة، جدّة، ط١، ١٩٨٤م.

عياد، شكري محمَّد، *اتّجاهات البحث الأسلوبي*، دار العلوم، الرِّياض، ط١، ١٤٠٥هـ.

عياد، شكري محمَّد، *مدخل إلى علم الأسلوب*، دار العلوم، الرِّياض، ١٩٨٢م.

عيد، رجاء، *دراسة في لغة الشِّعر: رؤية نقديَّة*، منشأة المعارف، الإسكندريّة.

عيد، يمنى، *في معرفة النَّصّ*، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.

الفرَّاء، أبي زكريا يحيى بن زياد، *معاني القرآن*، تحقيق محمَّد علي النجَّار وأحمد نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

فرون، الكسندر، *الصَّوت*، ترجمة محمَّد عزّ الدِّيْن فؤاد، ومراجعة عَلِي شُعَيْب، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٢م.

فضل، صلاح، *علم الأسلوب*، منشورات دار الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

القاضي، النّعمان، *أبو فراس الحمداني: الموقف والتّشكيل الجمالي* ، دار الثَّقافة ودار التَّوفيق، الأزهر، ١٩٨١م.

القالي، أبي عَلِيّ، *الأمالي*، دار الكِتَاب العربيّ، بيروت.

القرطاجنّي، حازم، *مِنْهَاج البلغاء وسراج الأدباء*، تونس، ١٩٦٦م.

القيرواني، ابْن رشيق، *العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه، ونقده* تحقيق محمَّد محيي الدِّيْن عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥،١٩٨١م.

الكبيسي، عمران حضير حميد، *لغة الشِّعر العراقي المعاصر*، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.

الكفوي، أبي البقاء أيوّب بن موسى الحسيني، *الكليّات: معجم في المصطلحات والفروق اللّغويّة*، تحقيق عدنان درويش ومحمّد المصري، دمشق، وزارة الثَّقافة، ط٢.

ماكليتس، ارشيبالد، *الشّعر والتجربة*، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربيّة، بيروت، ١٩٦٣م.

المبارك، محمَّد، *فقه اللّغة وخصائص العربيَّة*، دار الفكر، بيروت، ط٧، ١٩٨١م.

المبرد، لأبي العبّاس محمَّد بن يزيد، *المقتضب*، تحقيق محمَّد عبد الخالق عضيمة، عالم

الكتب، بيروت.

محمَّد، إِبْرَاهِيْم عبد الـرَّحْمَن، *قضايا الشِّعر والنَّقد العربـيّ*، دار العـودة، بيـروت، ط٢، ١٩٨١م.

المخزومي، مهدي، *في النّحو العربيّ " نقد وتوجيه "*، **بيروت،** ١٩٦٤م.

مراد، يوسف، *علم النَّفس في الفنّ والحياة*، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٦م.

مصلوح، سعد، *الأسلوب دراسة لغويّة إحـصائيّة*، دار البحـوث العلميّـة، القـاهرة، ط١، ١٩٨٠م.

المطّلبي، غالب فاضل، *في الأصوات اللغويّة " دراسة في أصـوات المـدّ العربـيّ "*، دار الحريَّة، بغداد، ١٩٨٤ م.

المنصف: شرح الإِمَام أبي الفتح عثمان بن جنّي النّحوي لكتاب التّصريف للإمام أبي عثمان المازني النّحوي البصري، تحقيق لجنة من الأستاذين إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، دار إحياء التّراث، مصر، ط١، ١٩٥٤م.

موافي، عثمان، *في نظرية الأدب من قضايا الشِّعر والنّثر في النّقـد العربـيّ القـديم*، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ط٣.

ناصف، مصطفى، *دراسة الأدب العربيّ*، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

النّويهي، محمَّد، *الشِّعر الجاهليّ*، الدّار القومية.

هلال، ماهر مهدي، *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عنـد العـرب*، دار الرَّشيد، ١٩٨٠م.

اليوسف، يوسف، *مقالات في الشِّعر الجاهلي*، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٠م.

ثانيا: المقالات

حسنين، أحمد طاهر، المعجم الشّعريّ عند حافظ إِبْرَاهِيْم، *مجلة فصول*، م١، ع٢، ١٩٨١م.

السيَّد، شفيع، أسلوب التّكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشّعراء، *مجلّة إبداع*، ع٦، السَّنة

الثَّانِيَة، يونيه، ١٩٨٤م.

عياد، شكري محمَّد، قراءة أسلوبيَّة لشعر حافظ إِبْرَاهِيْم، *مجلَّة فصول*، **م١**، ع٢، ١٩٨١م.

عياد، شكري، مفهوم الأسلوب، *مجلة فصول*، **م١**، ع١، ١٩٨٠م.

فضل، صلاح، علم الأسلوب وصلته بعلم اللّغة، *مجلَّة فصول*، **م٥**، ع١، ١٩٨٤م.

المنصور، زهير أحمد، ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشابي، *جامعة أمّ القرى*، **م١٣**، ع**٢١** رمضان، ١٤٢١هـ.

تمت بحمد الله

مطابع جامعة الملك عبدالعزيز