الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــم العـالـي والبحـث العلـمي
جامعـــة قـاصدي مربـــاح _ ورقلـــة_
كليـــــة الآداب و اللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

دراســة أسلوبيــة لقصيـدة

" كفى بك داء " للمتنبي

مذكرة تخرج مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماسترفي اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب قديـــم

من إعداد الطالبتين:

✓ بثينة كحول
✓ حنان دغة

إشراف الأستاذة:

* فائزة زيتوني

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	اللقب و الاسم	الجامعة	الصفة
01	الأستاذ الدكتور : بن حود أيوب	ورقلة	رئيسا
02	الأستاذة الدكتورة : فائزة زيتوني	ورقلة	مشرفا و مقررا
03	الأستاذ الدكتور: بن علي حمودين	ورقلة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2021/ 2022م-1443هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــاء

اللهمّ إنّي أسألك خَير المسألة ، وخير الدُّعاء ، وأحسن النّجاح ، و خير العلم والعمل ، وأجْزل الجزاءِ وأحْسَنَه ، ربِّ ثقِّل موازيني بالحسنات ، واغفرْ لي خطيئتي ، واجعلني مِن أهل الفِردوس ، و اجعل خير عُمري آخره ، و اختِمْ لي بالحسنى، و اعفُ عنّي يوم ألقاك.

شكر و عرفان

الحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات ، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم

﴿ مَنْ لمْ يشْكُر النَّاسَ لَمْ يشْكُر الله ﴾ ، فإننا :

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الدكتورة الفاضلة "فائزة زيتوني"

لإشرافها على بحثنا ، وما قدمته لنا من نصائح وتوجيهات وإرشادات نافعة

طيلة المشوار الدراسي على الرغم من شواغلها وارتباطاتها الكثيرة، وسعة

صدرها وصبرها علينا، فنسأل الله تعالى أن يبارك في عمرها على طاعته.

وأن يبارك فيها ويجعل عملها هذا في ميزان حسناتها، كما نرجوه

– سبحانه – أن يوفقها في تقديم المزيد من الأعمال النافعة للأجيال القادمة ،

ونتقدم بجزيل بالشكر لجميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي "جامعة قاصدي مرباح "

ولا ننسى كل من ساندنا أثناء مسيرتنا العلمية ،فلهم منا أطيب الشكر والتقدير،

كما نشكر كل من ساعدنا على إتمام هذا العمل.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى أحلى وأغلى إنسان في حياتي التي أنارت لى دربي بنصحها وإرشادها وكانت بحرا صافيا ملئ بالحب والحنان إلى من حملتني في بطنها وضمتني وسقتني من صدرها وأسكنتني في قلبها وغمرتني بحبها وسهرت الليالي على راحتي وعلمتني معنى القوة والصبر والاجتهاد على قلبي وقرة عيني " أمي الغالية" حفظك الله.

وإلى الذي كان نبراسا يضئ لي الطريق و إلى من كرس عمره وحياته من أجلي حتى أكون مرتاحة، وإلى من أحمل اسمه بكل افتخار،ذاك الذي أتمنى له عمرا طويلا وعيشة هنية، إلى من يأمل أن يراني في أعلى المراتب العلم ويفتخر بي " أبي العزيز" أطال الله في عمره.

إلى إخواني وأختي العزيزة "فطيمة " حفظهم الله عز وجل.

إلى كل العائلة الكريمة بأسمائهم من الكبير إلى الصغير.

وإلى كل زملائي في الدراسة متمنية التوفيق والنجاح في المستقبل.

وإلى من ساعدني في كتابة هذه المذكرة أختي الغالية " وسيلة " حفظها الله.

وإلى جميع الأساتذة وإلى أصدقائي وإلى كل طلبة ثانية

ماستر بقسم اللغة والأدب العربي.

♣ كحول بثينة

إهداء

الحمد الله الذي فتح لي أبواب النجاح ، ورسم

لي طريقي و عوضني عما فاتني شكرا للعثرات التي

واجهتها في طريقي لأنها علمتني أن من لم

يتألم لا يتعلم وأن السقوط بداية النجاح.

إليك أبي وإليك أمي، يا من سهرتما على تحفيزي

للدراسة، يا من علمتماني معنى الصبر ومعنى الجد

ومعنى أنك لا تستسلم مهما واجهتك الصعوبات.

إلى أخواتي وأحبتي في الله الذين دعوا لى بالخير،

ومدوا لي يد المساعدة.

وكانوا سندا لي.

ولا أنسى من أرشدني إلى سبل العلم

و النجاح أخي العزيز حفظه الله.

♣ دغة حنان

مقدمـة
Byhanderi

مـــقـدمـــــــة

تعد الأسلوبية فرعا من فروع اللسانيات التطبيقية ، فهي التي تقوم على دراسة أي نص أدبي دراسة لغوية ، من حيث نشأته و تطوره الذي لحق الدراسات اللغوية ، فهو العلم الذي جاء بديلا عن البلاغة القديمة التي تسعى للكشف عن أسرار النص الأدبي وإبراز القيم الجمالية فيه، والبحث عن أطراف الإبداع وتميز النصوص مستعينا بآليات اللغة والبلاغة والنقد.

وقد كانت دراستنا الأسلوبية لقصيدة " كفى بك داء " للشاعر أبي الطيب المتنبي و التي اخترناها في شكلها ومضمونها، وقررنا دراستها وقد شرعنا في إنجاز البحث وفقا للمنهج الأسلوبي الذي تبنيناه لدراسة هذا النص الشعري.

وأما سبب اختيارنا لهذا الموضوع فهو رغبتنا في التعرف على مستويات النص الشعري وخفاياه، وغايتنا من وراء ذلك الكشف عن هوية المنهج الأسلوبي الذي يوضح لنا النواحي الجمالية للنصوص الأدبية وفق المستويات التحليلية المختلفة.

ومن هنا يطرح الإشكال التالي:

- ✓ ما هي أبرز مستويات التحليل الأسلوبي في القصيدة " كفى بك داء " للمتنبي؟
- ✓ ما هي خصائصها؟ وما هي الجماليات الأسلوبية للقصيدة؟ كيف وظف الشاعر صوره وموسيقاه و معانيه في القصيدة ، وكيف انعكس ذلك على أسلوبها؟
- ✓ كيف استطاعت الدراسة الأسلوبية لقصيدة " كفى بك داء " للمتنبي الكشف عن مستويات الإبداع الشعري لها والكشف عن مواطن الجمال والسحر الكامن فيها؟

للإجابة عن هذه الأسئلة قسمنا هذا البحث إلى : مدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة.

ففي الفصل الأول تطرقنا إلى المستوى الصوتي في قصيدة " كفى بك داء" للمتنبي وقسمناه إلى مبحثين: في المبحث الأول أعطيناه عنوان: الموسيقى الداخلية، حيث تناولنا فيه الأصوات المجهورة والمهموسة والأصوات الانفجارية والاحتكاكية و التصريع،أما المبحث الثاني، الموسيقى الخارجية فقد تناولنا فيه الوزن والقافية والروي.

أما الفصل الثاني درسنا فيه إلى المستوى التركيبي وقسمناه إلى ثلاثة مباحث، وهي: المبحث الأول، وتحدثنا فيه عن الجمل الفعلية والاسمية، و المبحث الثاني تناولنا فيه الجمل الإنشائية، والمبحث الثالث، تحدثنا فيه عن ظاهرة تكرار الحروف والكلمات .

أما الفصل الثالث فقد تحدثنا فيه عن المستوى الدلالي والمعجمي وقسمناه إلى مبحثين: المبحث الأول درسنا فيه الحقول الدلالية التي تضمنتها القصيدة وقسمناه إلى حقل الإنسان، وحقل الطبيعة، وحقل الأشياء، وحقل الزمان والمكان. أما المبحث الثاني درسنا فيه ظاهرة التناص التي استخدمها المتنبي في قصيدته وقسمناه إلى: التناص القرآني، والتناص الأدبي.

و للوصول إلى هدفنا اعتمدنا على المنهج الأسلوبي لأنه أنسب لدراسة هذا الموضوع الذي يسمح لنا بالتعرف على الدلالات الأسلوبية ووصفها وتحليلها.

كما اعتمدنا على مجموعة من المراجع نذكر منها: الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، وعلم الأصوات لكمال بشر، والنحو العصري لسليمان فياض...

ومن أهم الدراسات السابقة التي اعتمدنا عليها في مذكرتنا، نذكر:

1) طبني صفية، البنية اللغوية لقصيدة " المومس العمياء" لبدر شاكر السياب مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة تحت إشراف محمد بوعمامة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية و أدابها ، جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب، باتنة الجزائر، 1423 هـ/ 2002.
2) فاطمة أرجم، قصيدة " شكوى اليتيم " لأبي القاسم الشابي مقاربة أسلوبية مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تحت إشراف الأستاذ دحماني حمزة، كلية الآداب و اللغات ، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي1437ه / 2016.

من الصعوبات التي واجهتنا لإتمام هذا البحث كثرة ووفرة المصادر والمراجع وصعوبة الإلمام بها وتلخيصها بشكل يسير،غير أن هذا لم يحبط من عزيمتنا وإصرارنا لإتمام هذا البحث، وكل ما نرجوه أننا أعطينا للقصيدة حقها من الدراسة والتحليل.

وأخيرا، ما يسعنا إلا أن نتقدم– مرة أخرى – بجزيل الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة "فائزة زيتوني"، فنسأل المولى – تعالى – أن يجزيها عنا خير الجزاء، ونرجوه – عز وجل – أن يجعلها ذخرا وعونا لكل طالب علم،ونتمنى أن تساهم في إثراء معارف الأجيال اللاحقة.

مدخل

ضبط مفاهيم

أولا:مفهوم الأسلوبية

ثانيا: تعريف المتنبي

ثالثا: السبب مناسبة القصيدة

أولا: مفهوم الأسلوبية

لقد كان الظن بالأسلوبية أنها علم لا يلبث كثيرا حتى يحظى بالاستقلال وينفصل كليا عن الدراسات اللسانية ذلك لأنها تبنى أساسا بالجملة والأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام، وأن اللسانيات تعنى بالتنظير في اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترض، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا، وأن اللسانيات تعتني باللغة من حيث كونها مدركا مجردا تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي بالإضافة إلى جملة فروق أخرى.

التحمت الدراسات الأسلوبية عن طريقها وصارت بها أداة هامة من أدوات النقد وتحليل النصوص، ودراسة الخطاب وتصنيفه وتداخلت بما أمدتها به النظرية العامة للسانيات مع كل الأجناس الأدبية، وهكذا نرى أن مع تطور اللسانيات منهجا وميدانا، قد تطورت الأسلوبية أيضا ونضجت واكتملت، وصارت علما له خصوصياته، ولكنها مع ذلك لم تقم على مغادرة دائرة اللسانيات، فظلت فرعا من فروعها شأنها في ذلك شأن علم الدلالة ، وعلم الإشارة وعلم الأصوات. وهذا ما قرره فيها ثلاثة من كبار الأسلوبيين في عصرنا، فا ميشائيل أريفه يقول: " إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستسقاة من اللسانيات " و دلاس يقول: " إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني " وأخيرا يقول ريفاتير: " الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معبر و إدراك مخصوص" [1]

كما أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا العلم الذي يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس،ولذا كان إتجاه هذا عالم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات متنوع الأهداف والاتجاهات، ولكن يبقى صحيحا أن الأسلوبية العلم الذي يرضى بموضوعه أو هو يعلو عليه لكي يحيله إلى درس علمي،ولولا

[1]منذر العياشي ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 2002 ، ص 09 - 10 .

ذلك لما حازت الأسلوبية على هذه الصفة ولما تعددت مدارسها ومذاهبها. كما يبقى صحيحا أن الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده وبها تتنقل من دراسة الجمل اللغوية إلى دراسة لغة النص في الخطاب. [1]

ثانيا: تعريف المتنبي (915 – 965 م) و (303- 354 هـ)

ولد أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي بالكوفة في محلة يقال لها كندة،وكان شاعرا مفلقا شديد العارضة، راجح العقل،عظيم الذكاء، قدم الشام في صباه واشتغل في فنون الأدب،والتقى في رحلته كثيرا من أيمة العلم فأخذ عنهم وتخرج على أيديهم، وكان من المطلعين على اللغة و شواردها، حتى إنه لم يسأل عن شيء إلا استشهد له بكلام العرب من النظم والنثر.

وسمي بالمتنبي لأنه ادعى النبوة في بادية السماوة من أعمال الكوفة، فلما ذاع أمره فشا سره خرج إليه لؤلؤ أمير حمص نائب الإخشيد فأسره ولم يحل عقاله حتى استتابه ولم يمض 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.

وبعد أن غادر مصر ذهب إلى بغداد، فبلاد فارس ثم مر بارجان فشيراز ومدح عضد الدولة بن بويه فأجزل عطيته. ثم انصرف من عنده راجعا إلى بغداد فالكوفة وذلك في أوائل شعبان سنة 354هـ شباط 965م فعرض له فاتك ابن أبي جهل الأسدي في الطريق فاقتتلوا

[1] منذر العياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 2002 ، ص 27.

حتى قتل المتنبي مع ولده مُحَسَّد وغلامه مفلح على مقربة من دير العاقول في الجانب الغربي من سواد بغداد. وكان مقتله في **28** رمضان سنة **354 هـ** 28 أيلول سنة **965 م** .[1]

ثالثا: مناسبة القصيدة

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا * وحسب المنايا أن يكن أمانيا**

كفى بك: معناها كفاك،والباء زيد في المفعول كما تزاد في الفاعل نحو كفى بالله وداء: تمييز، وأن ترى: فاعل كفى، والأماني: جمع أمنية الشيء الذي تتمناه والأصل فيها التشديد وتخفيفها لغة، يقول مخاطبا نفسه: كفاك داء رؤيتك الموت شافيا، أي إذا أفضت بك الحال إلى أن تتمنى المنية وهي الموت فذلك غاية الشدة، وإن داء شفاؤه الموت أقسى الأدواء، والمنية إذا صارت أمنية فهي غاية البلية، و فاقرة الخطوب، والمعنى: كفاك من أذية الزمان ما تتمنى معه الموت.

تمنيتها: أي المنايا. وأعياه الأمر: أعجزه. و المداجي: المداري الساتر للعداوة واشتقاقه من الدجى: أي الظلمة. يقول تمنيت المنية الموت لما حاولت الظفر بصديق مصاف فأعجزك أو عدو مداج فلم تظفر به، وعندما عدم الصديق المصافي والعدو المداجي يتمنى المرء المنية لأنها حالة من اليأس يصعب معها البقاء.وقال الواحدي: هذا تفسير الداء المذكور في البيت الأول.

استعده: حاول أن يتخذ عدة له والحسام: السيف القاطع واليماني: منسوب إلى اليمن يقول مخاطبا نفسه: وإنما يتخذ السيف به الذل. فإذا رضيت أن تعيش ذليلا فما تصنع بالسيف اليماني تعده؟ [2]

[1] المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1403ه - 1983، ص 5 - 6.
[2] عبد الرحمان البرقوقي، شرح الديوان المتنبي، ج4، مكتبة التجارية الكبرى، مصر 1930، ص 1608.

سبب ذلك عندما فارق أبو الطيب سيف الدولة، ورحل إلى دمشق، وكاتبه الأستاذ كافور الإخشيدي بالمسيرة إليه، فلما ورد مصر أخلى له كافور دارًا وخلع أليه آلافا من الدراهم، فقام يمدحه وأنشده إياه في جمادى الآخرة سنة ست وأربعين وثلاثمائة :[1]

كفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرى الْموْتَ شَافِيَا *** وحَسْبُ الْمَنَايَـا أَنْ يكُـنَّ أَمَانِيَـا

تَمَنَّيْتَـــهَا لَمَّـــا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَـرَى *** صَدِيقاً فَأَعِيـَا أَوْ عَدُواً مُدَاجِيـــا

إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذِلَّـــةٍ *** فَلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَـــامَ الْيَمَانِيَـــا

وَلاَ تَسْتَطِيلَنَّ الرَّمَـــــاحَ لِغَـــارَةٍ *** وَلاَ تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَـــاقَ الْمَذَاكِيَـــا

فَمَا يَنْفَعُ الْأَسْدَ الْحَيَاءُ مِنَ الطَّوَى *** وَلَا تُتَّقَى حَتَّى تَكُـــونَ ضَوَارِيَـــا

حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَـنْ نَأَى *** وَقَدْ كَـانَ غَدَّاراً فَكُـنْ أَنْتَ وَافِيَا

وَأَعْلَـمُ أَنَّ الْبَيـــنَ يُشْكِيْكَ بَعْـدَهُ *** فَلَسْـتَ فُؤَادِي إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيَـــا

فَإِنَّ دُمُـوْعَ الْعَيْـنِ غُدْرٌ بِرَبِهـَا *** إِذَا كَـنَّ إِثْرَ الْغَادِرِيْـــنَ جَوَارِيَا

إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاصًا مِنَ الأَذَى *** فَلاَ الْحَمْدُ مَكْسُوباً وَلاَ الْمَالُ بَاقِيَا

وَ للنَّفْسِ أَخْلَاقٌ تَدُل عَلَى الْفَتَى *** أَكَانَ سَخَاءً مـــا أَتَى أَمْ تساخِيَا؟

أَقِلَّ اشْتِيَاقًا أَيُّهَـا الْقَلْبُ رُبَمـــَا *** رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدَّ مَنْ لَيْسَ صَافيًا

خُلِقْتُ أَلُوفًا لَوْ رجعتَ إِلَى الصبا *** لَفَارَقْتُ شَيْبِي مُوْجَعَ الْقَلْبِ بَاكِيـــا

وَلَكِـــنْ بِالْفُسْطَاطِ بَحْراً أَزَرْتَـــهُ *** حَيَاتِـــي وَنُصْحِي والْهَوَى وَالْقَوَافِيَـا

وَجُرْدًا مَدَدْنَـــا بَيْنَ آذَانِهَـا الْقَنَـا *** فَبِتْـــنَ خِفَافًـــا يَتَّبِعْنَ الْعَوَالِيـــَا

[1] ، عبد الرحمان البرقوقي، شرح الديوان المتنبي , ص 1605 .

تَمَاشى بِأَيْدٍ كُلَّمـــا وَافَــتِ الصَّفا *** نَقَشْنَ بِهِ صَدْرَ الْبُزَاةِ حَوَافِيَـــا

وَتَنْظُرُ مِنْ سٌودٍ صَوَادِقَ فِي الدُّجى *** يَرِيْنَ بَعِيداتِ الشُّخوصِ كَمَا هِيَا

وَتنْصِبُ لِلْجَرْسِ الْخَفِي سَوَامِعًـــا *** يَخَلْنَ مُنَاجَاةَ الضَّمير تَنَادِيَـــا

تُجَاذِبُ فُرْسَانَ الصَّبَـــاحِ أَعِنَّـــةً *** كَأَنَّ عَلَى الْأَعْنَاقِ مِنْهَا أَفَاعِيَـا

بِعَزْمٍ يَسِيرُ الجِسْمُ فِي السَّرْجِ رَاكِبَاً *** بِهِ وَيَسِيرُ الْقَلْبُ في الْجِسْمِ مَاشِيَا

قَوَاصِدَ كَافُـــورٍ تَوَارِكَ غَيـــرْهِ *** ومَنْ قَصَدَ الْبَحْرَ استَقَلَّ السَّوَاقِيَـــا

فَجَاءتْ بِنَـــا إِنْسَانَ عَيْنِ زَمَانِـــهِ *** وَخَلَّتْ بَيَاضًـــا خَلْفَهَـــا وَ مَآقِيَـا

نَجُوز عَلَيْهَا الْمُحْسِنِينَ إِلـــى الَّذي *** نَرَى عِنْدَهُمْ إِحْسَانَـــهُ وَ الْأَيَادِيَـــا

فَتًى مَا سَرَيْنَا فِـــي ظُهُورِ جُدُودِنَا *** إِلـــى عصْرِهِ إِلاَّ نُرَجِّي التَّلَاقِيَـــا

تَرَفَّـــع عَـــنْ عُونِ الْمكَـــارِمِ قَدْرُهُ *** فَمـــا يَفْعلُ الْفَعِـــلَاتِ إِلاَّ عَذَارِيَـــا

يُبِيـــدُ عَدَاوَاتِ الْبغَـــاةِ بِلُطْفِـــهِ *** فإِنْ لَـــمْ تَبِدْ مِنْهُمْ أَبَادَ الْأَعَادِيَـا

أَبَا الْمِسْكِ ذاَ الْوجْهُ الذَّي كُنْتُ تَائقًا *** إِليْـهِ وَذا الْوقْتُ الذَّي كُنْتُ رَاجِيـــا

لَقِيتُ الْمَرَوْرى وَالشَّنَـاخِيبَ دُونَـــهُ *** وَجُبْتُ هَجِيرًا يَتْرُكُ الْمـــاءَ صَادِيَا

أَبَا كُلِّ طِيبٍ لاَ أَبَا الْمِسْكِ وَحْـــدَهُ *** وَكـــلَّ سَحَابٍ لاَ أَخَصُّ الْغَوَادِيَـــا

يدِلُّ بِمَعْنـــى وَاحِـدٍ كُـــلُّ فَـاخِرٍ *** وَقَدْ جَمَعَ الرَّحْمَنُ فِيْـكَ الْمَعانِيـــا

إِذَا كَسَبَ النَّاسُ الْمَعَالِيَ بِالنَّـــدَى *** فَإِنَّكَ تُعْطِـــي فِـــي نَدَاكَ المَعَالِيا

وَغيـــرُ كَثير أَنْ يَزُورَكَ رَاجِـــلٌ *** فَيَرْجِـــعَ مَلْكًـــا للْعِرَاقَيْـــن والِيـا

فَقَدْ تَهَبُ الْجَيْشَ الَّذِي جَاءَ غَازِيَا *** لِسَائِلِكَ الْفـــرْدِ الَّذِي جَـــاءَ عَافِيَـــا

وَتَحْتَقِرُ الدُّنْيَـــا احْتِقـــارَ مُجَرِّبٍ *** يَرَى كُـــلَّ مَا فِيهـــا وَحاشَاكَ فَانِيا

وَمَا كُنْتُ مِمَّن أَدْرَكَ الْمُلْكَ بِالْمُنَى *** وَلَكِـــنْ بِأَيَّـــامٍ أَشَبْـــنَ النَّواصِيـــا

عِدَاكَ تَرَاهَا فِـــي الْبِلادِ مَسَاعَيًـــا *** وَأَنْتَ تَراهَـــا فِـــــي السَّمـــاءِ مَرَاقِيا

لَبِسْتَ لَهَـــا كُدْرُ الْعَجَاجِ كَأَنَّمَـــا *** تَرَى غَيْرَ صَافٍ أَنْ تَرَى الْجَوَّ صَافِيَا

وَقُدْتَ إِلَيْهَا كـــلَّ أَجْرَدَ سَابِـــحٍ *** يُؤَدِّيكَ غَضْبَانـــاً وَيَثْنِيكَ رَاضِـــيَا

وَمُخْتَرَطٍ مَـــاضٍ يُطِيعُكَ آمِـــرًا *** وَيَعْصِي إِذَا اسْتَثْنَيْتَ أو صرْت نَاهِيَا

وَأَسْمَرَ ذِي عِشْرِين تَرْضَاهُ وَارِدًا *** وَيَرْضَاكَ فِـــي إِيرادِهِ الخَيـــلَ سَاقِيَا

كَتَائِبَ مَا انْفَكَّتْ تَجُوسُ عَمَائِرًا *** مِـــنَ الْأَرْضِ قَدْ جَاسَتْ إِلَيْهَا فَيَافِيَا

غَزَوْتَ بِهَا دُورَ الْمُلُوكِ فَبَاشَرَتْ *** سَنَابِكُـــهَا هَامَاتِـــهِمْ وَ الْمَغَانِيَـــا

وَأَنْتَ الَّذِي تَغْشَى الْأَسِنَّـــةَ أَوَّلاً *** وَتَأْنَفُ أَنْ تَغْشَـــى الْأَسِنَّـــةَ ثَانِيَـا

إِذا الْهِنْدُ سَوَّتْ بَيْنَ سَيْفَيْ كَرِيهَةٍ *** فَسَيْفُكَ فِـــي كَفَّ تُزِيـــلُ التَّسَاوِيَـــا

وَمِنْ قَوْلِ سَامٍ لَـــوْ رَآكَ لِنَسْلِـــهِ *** فِدَى ابْنَ أَخِـــي نَسْلِي وَنَفْسِي وَمَالِيا

مَدًى بَلَّـــغَ الْأَسْتَاذَ أَقْصَاهُ رَبُّـــهُ *** وَنَفْسٌ لَـــهُ لَـــمْ تَرْضَ إِلاَّ التَّنَاهِيَا

دَعَتْهُ فَلَبَّاهَا إِلى الْمَجْدِ وَالْعُـــلاَ *** وَقَدْ خَالَفَ النَّـــاسُ النُّفُوسَ الدَّوَاعِيَا

فَأَصْبَحَ فَوْقَ الْعَالَمِينَ يَرَوْنَـــهُ *** وَإِنْ كَـــانَ يُدْنِيـــهِ التَّكَـــرُّمُ نَائِيَـــا[1]

[1] المتنبي، الديوان، ص 441 - 445.

الفصل الأول

المستوى الصوتي (الموسيقي)

المبحث الأول: الموسيقى الداخلية.

أولا:الأصوات المهموسة و المجهورة.

ثانيا:الأصوات الانفجارية والاحتكاكية.

ثالثا: التصريع.

المبحث الثاني:الموسيقى الخارجية

أولا: الوزن.

ثانيا: القافية.

ثالثا: الروي.

Byhanderi

الفصل الأول: المستوى الصوتي (الموسيقي)

لقد ارتبط الشعر بالغناء منذ نشأته حيث يصدران من منبع واحد وهو الشعر بالوزن والإيقاع وهذا العنصر الموسيقي بالغ الأهمية: إذْ الشعر موسيقى قبل كل شيء وإن العنصر الموسيقي فيه يبدو في أهمية المعاني والعواطف والصورة الشعرية ذاتها، أن الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيرا لغويا صريحا واضحا " .[1] كما أن المستوى الموسيقي يهتم بأنواع التوازن مثل: توازن الألفاظ و التراكيب والأسجاع وتوازن الفواصل وانضباط القوافي، فالإيقاع الشعري نوعان: نوع يقوم على وحدات متساوية في مجموعها وإن لم تكن ثمة نسبة محددة بين الأجزاء التي تتكون منها هذه الوحدات، ونوع يقوم على وحدات يتألف كل منها من أجزاء بينها نسب محدد.[2] و أن هذا المستوى هو المستوى الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن وما ينبته المنشئ من التوازي ينفذ إلى السمع و الحس.[3]

ولموسيقى الشعر أهمية عظيمة في التأليف،إلى جانب وظيفتها في تبليغ المعنى، فالموسيقى فن فطري غريزي منذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطبيعة، في غناء الطير، في حفيف الأوراق، في المطر، في هدير الأمواج، في مناغاة الطفل، كل شيء ينضح بالموسيقى، وهذا النشوء فطري خلق عند الإنسان إحساسا غريزيا بجمالها وتفوق طبيعيا بجمالها. [4]

يقول **لوسي**: "الإيقاع هو الحياة، و الحياة هي الإيقاع " .[5]

---

[1] حسين نصّار، القافية في العروض و الأدب مكتبة الثقافة الدنية، ط1،القاهرة 2014 ، ص 33.

[2] شكري محمد عيار، موسيقى الشعر العربي، دار الكتب المصرية ، ط1 ، القاهرة ، 1967، ص 53 .

[3] إبراهيم خليل، في النقد الألسني، دار الكندي للنشر و التوزيع، د، ط ، عمان ، 2002 ، ص 155 .

[4] إبراهيم خليل، في النقد الألسني ، ص 352 .

[5] حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، ص 34.

وينقسم في هذا المستوى إلى قسمين وهما: الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، في الأول سنتناول الأصوات المجهورة، والمهموسة والأصوات الاحتكاكية والانفجارية، و التصريع أما القسم الثاني نتناول فيه الوزن والقافية والروي.

المبحث الأول: المـوسيقى الداخليـة

إذا كانت الموسيقى الخارجية موقعا ثابتا في البيت يتمثل في الوزن والقافية فإن الموسيقى الداخلية نمط غير ثابت تحكمه قيم صوتية تحدث عن التكرار الأصوات والكلمات والجمل وكل ما له تأثير داخل الإيقاع .[1] وهذا ما يجعلنا نتأثر بالموسيقى فنستجيب لها، والشعر تنظيم موسيقى للكلام، فإذا سمعت الأذان شعرت بالطرب الذي تشعر به حين نسمع الموسيقى، والإيقاع الداخلي نابع من اختيار الشاعر للألفاظ التي توحي بترابط المعاني والأفكار فهي بمعنى آخر ذلك الإيقاع المهموس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمله في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهف ودقة وتأليف وانسجام للحروف، وبعد عن التنافر، والتقارب في المخارج.[2] كما تؤدي الموسيقى الداخلية بما تملكه من الفاعلية بوظيفة بارزة و مهمة في إبراز فنية النص الشعري، وذلك بسبب تقديمها للصورة الفنية وفق تجربة الشاعر من جهة، كونها معيارا دقيقا يميز بين شاعر وآخر، وقصيدة عن قصيدة من جهة أخرى بهذه الموسيقى الداخلية والتفاضل بين الشعراء.[3]

ولعل نجاح النص الشعري – في جوهره – قائم على الموسيقى الداخلية أكثر من الموسيقى الخارجية، لما لها من صلة وثيقة بين التجربة الشعورية والموسيقى الشعرية

---

[1] ينظر: مجيد صالح بك، كيري راشكو، الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنيوية شكلية، مجلة علوم الإنسانية و الدولية، العدد 20 (2) 1434هـ – 2013 ، ص 68 .

[2] الوجي عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر و التوزيع ، ط1 ، دمشق ،1989 ، ص 74 .

[3] شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار معارف ، ط ، د ، القاهرة ، ص 979.

الداخلية،فكلما كان الشاعر منفعلا وكانت عواطفه ثائرة،كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفا أم مدحا أو غزلا.[1]

نظرا لأهمية وجمال إيقاعها الداخلي سنتحدث عنها بثلاثة محاور هي كالتالي:

- ✓ الأصوات المجهورة والمهموسة.
- ✓ الأصوات الاحتكاكية والانفجارية.
- ✓ التصريع.

أولا:الأصوات المجهورة والمهموسة

1) الأصوات:

- **لغة** : يعرفه خفاجي" الصوت مصدر صات الشيء ينصت صوتا فهو صائت والصوت تصويتا فهو مصوت، وهو عام ولا يختص، يقال صوت الإنسان و صوت الحمار، وفي الكتاب الكريم:﴿إِنَ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتِ الْحَمِيْر﴾.[2]
- **اصطلاحا**:الصوت اللغوي ذو طبيعة فيزيائية يحدث نتيجة ذبذبات هوائية يحدثها تغير في هواء بضغط أو طرق،وكما هو معروف فإن الصوت اللغوي يحدثه جهاز النطق فهو جهاز بإمكانه أن يقطع الصوت المدمج إلى أصوات أو مقاطع صوتية صغيرة.[3]

كما تصدر الأصوات أيضا من الإنسان فينقل أولا خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى المسامع الإنسانية منها المخ فتترجم هناك وتفسر، فالسمع هو الحاسة الطبيعية التي لابد منها لفهم تلك الأصوات ولقد سبق السمع في النمو نشأته نمو

---

[1]أحمد نصيف الجنابي، موسيقى الشعر، هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضها؟ مجلة الأقلام، بغداد، السنة الأولى 1964، ج 4، ص 126.

[2]الأمير خفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط 1، لبنان، 1982، ص 15.

[3]أحمد شامية، في اللغة تمهيدية في مستويات البنية اللغوية، دار البلاغ، ط 1، الجزائر، 2002، ص22.

الكلام والنطق والسمع أقوى من الحواس الأخرى وأعم نفعا للإنسان من النظر مثلا في تميز المرئيات ومن الشم في التعرف على الروائح.[1]

2) تعريف الهمس:

وفي تعريف المهموس يقول سيبويه :«وأما المهموس فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع مجرى النفس..... ".[2]

وقد ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس.والصوت اللغوي الذي ينطق في هذه الحالة يسمى المهموس فالصوت المهموس، إذن هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.

والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها المختصون في علم القراءات اليوم والمختصون في اللغة العربية : ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه = 12 .[3]

3) تعريف الجهر:

تحدث هذه الأصوات عندما يقترب الوتران الصوتيان ببعضهما البعض في أثناء مرور الهواء وفي النطق، يضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور هواء ولكن مع إحداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر ويسمى الصوت اللغوي المنطوق حينئذ بالصوت المجهور فالصوت المجهور هو الصوت الذي

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، د، ت، ط ،1981، ص 13 – 14.

[2] كمال بشر، علم الأصوات،ج 2 طبعة: بولاق سنة 1316 ه، ص 177.

[3] المرجع نفسه، ص 174.

تتذبذب الأصوات الصوتية حال النطق به .[1] و الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما برهنت التجارب الحديثة وهي: ب ، ج ، د ، ذ ، ر، ز، ض، ظ ، ع ، غ ، م ، ن ، ويضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو و الياء . [2]

يقول السكاكي:" الجهر هو انحصار النفس في مخرج الحروف ".

أما"الرضى "فقد حاول في البدء التفريق بين الجهر والهمس بذكر مدلولها المعجمي الصرف يقول " :... و الجهر رفع الصوت والهمس إخفاؤه وإنما يكون الحرف مجهورا لأنك تشبع الاعتماد في موضعه. فمن الاعتماد يحصل ارتفاع الصوت، ومن ضعف الاعتماد يحصل الهمس وإخفاؤه ".[3]

إن للأصوات وظائف دلالية قادرة على الجمل والمعنى وإبرازه في سياق، إذ أن الكلمات أنغام أو شعور أو ارتباط أو ظروف.... وتأثيرها إنما يقوم فيها من صوت ومعنى فالأصوات اللغوية في داخل الكلمات والرموز صوتية ذات دلالات.[4]

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 174.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 22.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص 178.

[4] تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، 2000،ط 4، ص 116.

وقد وردت الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة " كفى بك داء " للمتنبي على شكل التالي:

الأصوات المهموسة	الأصوات المجهورة
التاء = 99مرة	الباء =59 مرة
الثاء = 5مرات	الجيم = 34مرة
الحاء = 22 مرة	الدال = 64 مرة
الخاء = 17 مرة	الذال = 18 مرة
السين = 57 مرة	الراء = 77 مرة
الشين = 19 مرة	الزاي = 9 مرات
الصاد = 22مرة	الضاد = 9 مرات
الطاء =5 مرات	الظاء= 2 مرات
الفاء = 66مرة	العين = 51 مرة
القاف = 41 مرة	الغين = 11مرة
الكاف = 61 مرة	اللام = 161 مرة
الهاء = 50 مرة	الميم = 63 مرة
	النون = 119 مرة
	الواو = 86 مرة
	الياء= 158 مرة

حيث ترددت الأصوات المجهورة:921 مرة

حيث ترددت الأصوات المهموسة:464 مرة

نلاحظ من خلال دراستنا لهذا الجدول أن غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة وهذا الأمر طبيعي فالكلام المسموع والجهر هو الذي يدل على الإسماع، أما الهمس فيدل على الصمت والإسرار.[1]

لقد غلبت الأصوات المجهورة بكثرة على القصيدة لتدل على صلتها الوثيقة بعاطفة المتنبي الصادقة لفراقه لسيف الدولة و المختلطة بالتمني والحزن والأسى والاشتياق، إذن من خلال هذه الأبيات يصور لنا المتنبي صورة لمدى صعوبة الموقف اتجاه فراقه لسيف الدولة فالأصوات المجهورة ملائمة جدا لغرض المدح والتمني والشكوى والعتاب نظرا لقوة استماعها لما تجسده من ذبذبات صوتية.

ثانيا: الأصوات الانفجارية والاحتكاكية

1)الأصوات الانفجارية:

الصوائت الانفجارية: تكون بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح مجرى الهواء فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا فهذه الأصوات باعتبار الحبس أو الوقف يمكن تسميتها (بالوقفات) ولكنها باعتبار الانفجارية قد تسمى الأصوات الانفجارية .[2]

والأصوات الانفجارية هي ثمانية أصوات : الباء، والتاء، والدال، والطاء، والضاد، والكاف والقاف، والهمزة .[3]

---

[1]طبني صفية ، البنية اللغوية لقصيدة "المومس العمياء "، لبدر شاكر السياب مذكرة لنيل شهادة الماجستير، في اللغة إشراف محمد بوعمامة، كلية الآداب، والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب باتنة، الجزائر، 1423 هـ – 2002، ص 4.

[2]كمال بشر،علم الأصوات، ص 247.

[3]المرجع نفسه، ص 248.

حيث ترددت الأصوات الانفجارية في القصيدة:419 مرة .

2)الأصوات الاحتكاكية:

الصوائت الاحتكاكية": تكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا والنقاط التي يتضيق عندها مجرى الهواء كثيرة ومتعددة، تخرج منها الأصوات الاحتكاكية الآتية : الفاء، والثاء، والدال، والضاد، والسين، والزاي، والصاد، والشين، والخاء، والعين، والحاء، والغين ، والهاء".[1]

حيث ترددت الأصوات الاحتكاكية:348 مرة.

نستنتج مما سبق بأن غلبة الأصوات الانفجارية على الأصوات الاحتكاكية تدل على ثقل جرسها وشدة التناقضات والصراعات التي يعاني منها الشاعر لما آل إليه من جفون بعد التمني والفراق الذي بينه وبين ممدوحه، وأن هذه الأصوات مجتمع لها الدلالات التي تؤديها داخل النص السياقي، و شاعرنا يمتاز بمقدرته اللغوية التي استطاع من خلالها إسقاط المعنى على الصوت اللغوي في سياقه، وإعطاءه الحياة ليشاركه آلامه، ومعاناته فيجعله يتفاعل ويتحرك عندما تصدر تلك الأصوات فعالة في الشاعر وتبرز تلك المهارة والإبداع ويكشف عن أحاسيسه ومشاعره وفتح المجال لهذه الأصوات لتؤدي المعنى . [2]

يقول الشاعر:

كفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا* وَحَسْبُ الْمَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِـيَ**

تَمَنَّيْتَـهَا لَمَّـا تَمَـنَّيْتَ أَنْ تَـرَى * صَدِيـقًا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِـيَا**

إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذِلَّـةٍ * فَـلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَامَ الْيَمَانِـيَا**

[1] كمال بشر،علم الأصوات، ص 297.

[2] ينظر: طبني صفية، البنية اللغوية لقصيدة" المومس العمياء "لبدر شاكر السياب، ص 7.

وَلاَ تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لِغَارَةٍ * وَلاَ تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا**[1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات بأن الشاعر يعطي لنا حجم معاناته التي يعاني منها و كانت هذه الحروف المستعملة توحي بذلك، فتنوعت بين الجهر و الهمس استعمل أصوات (السين –القاف – النون – الهاء.....) و كل هذه الحروف تدل على الحزن و الأسى لفراقه سيف الدولة إذ تردد الحرف "**السين**" و هو صوت صامت مهموس لثوي احتكاكي[2]، و هو أيضا من الصوامت الصفرية . [3]

وردت في الألفاظ الآتية : (تَسْتَعِدَّنَّ – تَسْتَطِيلَنَّ – تَسْتَجِيدَنَّ – الْمُحْسِنِينَ– إِحْسَانَهُ – سَخَاءً– فُرْسَانَ – الْجِسْمُ – أَسْمَرَ .....الخ) .[4]

ولقد استخدم أيضا صوت" القاف" وهو صوت لهوي انفجاري مهموس.[5] وهو بقلقلة يدل على ضعف وحزن الشاعر لفراقه لسيف الدولة لذلك يجعل نفسه يتحمل الكثير من الدلالات الجسدية، ويعلو بصوته، ليكشف لنا ما يكنه من أسرار وعبارات في وجدانه ورغبته في الاتصال بسيف الدولة مستخدما الألفاظ الآتية : (الْعِتَاقَ، يُرْزَقْ، قَلْبِي، خُلِقْتُ، الْقَلْبُ، تَحْتَقِرُ، أَقْضَاهُ .....الخ).[6]

أما صوت "النون" فقد دلت عليه الأبيات الآتية:

كَفَى بِكَ داء أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا * وَحَسْبُ الْمَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا**

تَمَنَّيْتَهَا لَمَّا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَرَى * صَدِيقًا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيَا**

إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيْشَ بِذِلَّةٍ * فَلاَ تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَامَ الْيَمَانِيَا**

---

[1] المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403 هـ – 1983، ص 441.

[2] كمال بشر، علم الأصوات،ص 301.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 74.

[4] ينظر: المتنبي، الديوان، ص 441– 445.

[5] كمال بشر، علم الأصوات، ص 276.

[6] ينظر: المتنبي، الديوان، ص 441-445.

وَلاَ تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَـاحَ لِغَـــارَةٍ * وَلاَ تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا**

نَجُوزَ عَلَيْهَا الْمُحْسِنِينَ إِلَى الَّذِي * نَرَى عِنْدَهُمْ إِحْسَانَهُ وَ الْأَيَادِيَا**[1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات بأنه قد تردد صوت " النون " 20 مرة و هو الصوت المجهور متوسط بين الاحتكاكي و الانفجاري ، فصوت النون يوحي بموسيقى داخلية حزينة ، فالقصيدة قد توفرت على كثير من الألفاظ التي تتضمن الألم والضعف والأسى والحزن : الْمَنِايَا، أَمَانِيَا، مَدَدْنَا، تُنَادِيَا، أَعِنَّةً، الْمُحْسِنِينَ، سَرَيْنَا، غَضْبَانًا، اِنْفَكَّتْ...[2]

حيث يساعد صوت " النون "على إخراج جميع شحنات الألم والحزن والأسى فهو يتحسر على عهود سابقة في مرافقته لسيف الدولة وحين فراقه جعلته يعيش وحيدا ويتمنى بنفسه الموت، فالشاعر في جميع أبياته يصف حالته النفسية المؤلمة التي تعالج بالشكوى والعتاب اتجاه ممدوحه.

أما صوت " الهاء " فقد ورد في الأبيات الآتية:

ولَكِنَّ بِالْفُسْطَاطِ بَحْرًا أَزَرْتَـهُ * حَيَاتِي ونُصْحِي والْهَوَى وَالْقَوَافِيَا**

نَجُـوزَ عَلَيْـهَا الْمُحْسِنِينَ إِلَى الَّذِي* نَرَى عِنْـدَهُمْ إِحْسَانَــهُ وَ الْأَيَادِيَا**[3]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات بأن صوت " الهاء " تردد خمس مرات وهو صوت احتكاكي مهموس والأنسب للتعبير عن الآهات والتنهدات المتكررة والطويلة وتكرر صوت الهاء في أغلب القصيدة يعود على الضمير الغائب وهو سيف الدولة.

المتنبي، الديوان، ص 441 – 443.
[2]ينظر: المصدر نفسه، ص 441 -445.
[3]المتنبي، الديوان، ص 442 – 443.

أما صوت " التاء " ولقد تردد في الأبيات الآتية:

إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيْشَ بِذِلَّـةٍ * فَلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَـامَ الْيَمَانِـيَا**

وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَـاحَ لِغَـــارَةٍ * وَلاَ تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَـاقَ الْمَذَاكِيَـا**

فَمَا يَنْفَعُ الْأُسْدَ الْحَيَاءُ مِنَ الطَّوَى* وَلَا تُتَّقَى حَتَّى تَكُـونَ ضَوَارِيَا**[1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات بأن صوت " التاء " تكرر 16 مرة وهو صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس .[2]

ولقد استعمله الشاعر ليدل على شدة موقفه اتجاه سيف الدولة، فهو في حالة تناقض وصراع مع ما تحمله نفسه من الألم والحزن والحسرة والتمني لفراقه لسيف الدولة.

أما صوت " الحاء " فهو صوت حلقي احتكاكي مهموس .[3]

ولقد كان هذا الصوت القريب للتعبير عن الحزن وألم الشاعر لفراقه لسيف الدولة وقسوته عليه، يتضح ذلك من خلال هذه الأبيات:

حبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مِنْ نَأَى*وقَدْ كَانَ غَدَّرًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا**

وَ تَحْتَقِرُ الدُّنْيَا احْتِقَارَ مُجَرِّب* يَرَى كُلِّ مَا فِيْهَا وَ حَاشَاكَ فَانِيَا**[4]

أما صوت "الباء " فقد تكرر في القصيدة 59 مرة وهو صوت شديد مجهور يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم ينحبس عند الشفتين المنطبقتيين انطباقا كاملا.[5] لذلك فتكراره مهم في قصيدة الإيقاعية للنص لأنه يتميز بسعته وانبساطه، مما يؤكد على سعة نفس الشاعر ورحابةِ صدرِه التي تتحمل الألم

المتنبي، الديوان، ص 441.
[2]كمال بشر، علم الأصوات، ج 2، طبعة بولاق سنة 1361ه، ص 249.
[3]المرجع نفسه، ص 304.
[4]المتنبي، الديوان، ص 441 – 444.
[5]إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، القاهرة، د،ت، ط، 1981، ص 47.

والمصائب والصعوبات التي واجهته، كما أنه من حروف بسيطة التعامل وهذا ما نجده في الأبيات الآتية:

لَقِيْتُ الْمَرْوْرَى و الشِّنَاخِيبَ دُونَهُ * وجُبْتُ هَجِيرًا يَتْرُكُ الْمَاءَ صِادِيَا**

أَبَا كُلِّ طِيبٍ لَا أَبَا الْمِسْكِ وَحْدَهُ * وَ كُلَّ سَحَابٍ لاَ أَخَصُّ الْغَوَادِيَا** [1]

ولقد استعمل الشاعر أيضا صوت "اللام" بين الشدة والرخاوة وهو صوت منحرف، ولقد تكرر في القصيدة حوالي **161** مرة وتكرره مهم في القصيدة التي توحي بأن الشاعر متمسك بمحنته وأمنيته بالرغم من فراقه لسيف الدولة وبعده عن ممدوحه.

ونذكر من بعض الأبيات التي توحي بذلك:

وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَـــاحَ لِغَـــــارَةٍ * وَلاَ تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَـاقَ الْمَذَاكِيَـا**

فَمَا يَنْفَعُ الْأُسْدَ الْحَيَاءُ مِنَ الطَّوِى * وَلَا تُتَّقَى حَتَّى تَكُـونَ ضَوَارِيَـا**[2]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات بأن صوت اللام " تكرر حوالي **10** مرات سواء كان بالتعريف أم الكلام فهي دلالة للتأكيد على فروسيته وشجاعته في القتال.

ثالثـا: التصريـــع

التصريع هو أن يجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد، في مطلع القصيدة أي يجعل العروض مشابهة للضرب وزنا وقافية.[3]

كما أنه أيضا لون من السجع يختص بالشعر دون النثر، وفيه يتم جعل العروض مقفاه تقفية الضرب، أي هو اتفاق آخر التفعيلة في الشطر الثاني ويكثر في مطلع القصيدة.[4]

---

[1] المتنبي ، الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت ، 1403ه -1983، ص 444.

[2] المتنبي،الديوان ، ص 441.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ت، ط، ص 34.

[4] أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط 1، الإسكندرية، 2008، ص 182.

ولقد جاءت القصيدة " كفى بك داء "للمتنبي مصرعة في مطلعها حيث يقول الشاعر:

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا* وَحَسْبُ الْمَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا**[1]

وفي هذا البيت نجد كلمة شَافِيَا تطابق في الوزن كلمة أَمَانِيَا، كما نلاحظ استواء

آخر الصدر وآخر العجز، وهذا يؤدي حتما إلى إصدار الموسيقى الداخلية واشتياق الأذن لسماعه، ولقد احتوى هذا المطلع على عاطفة الحزن والأسى والألم التي تتمثل في حرارة الموت لفراقه لسيف الدولة.

وفي الأخير نستنتج من خلال هذا أن المتنبي استطاع من خلال هذا التصريع الإيقاعي أن يلفت انتباه السامع ويشده من أجل أن يوصل للمتلقي بعض الخلجات والعبارات التي تدور في ذهن الشاعر، فيشعر المتلقي بتلك الأحاسيس وأمنياته كأنه يعيش هذه اللحظات معه.

المبحث الثاني: الموسيقى الخارجية

أولا: الـوزن

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر، و لهذا فإنه ليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كبيرا لدى الباحثين في الشعر " وفي هذا السياق يقرر النويهي أن الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر عن النثر ".[2]

و هو أيضا مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.[3]

[1]المتنبي ، الديوان ، ص 441.
[2]ينظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 30.
[3]إبراهيم خليل، في النقد الألسني، ص 352.

فالوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على قافية، وجالب لها ضرورة.[1]

وقد ركب الشاعر أبو الطيب المتنبي قصيدته " كَفَى بِكَ دَاءً " على بحر الطويل وهو بحر شائع الاستعمال في الشعر العربي، نظم عليه ما يقارب من ثلثه.[2]

ويعود سبب شيوعه لإمكاناته المتسعة التي تتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس، كونه سخي النغم، يقع في ثمانية وأربعين صوتا، وهذا الكم من الأصوات يتراوح بين متحرك وساكن ليعطي الشاعر حرية التصرف للتعبير عما يجول في خاطره من قوالب إيقاعية تمنحه إحساسا موسيقيا لا يكتمل في ذهنه إلا عندما تتألف عناصر المحتوى:

الشكل بألفاظه وتراكيبه والمضمون بمعانيه وأفكاره، وكل ذلك يتيح للشاعر إمكانيات فنية إبان تشكل قصيدته فتأتي هذه الإيقاعات مظهرة صوت الفخر، والمديح، والحماسة وصوت العتاب، والرثاء، والهجاء أحيانا، وذلك حسب الأغراض الشعرية التي ينظم فيها.

وقد سمي الطويل بهذا الاسم لمعنيين:

- **أولهما:** لأنه أطول البحور إذ ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين والتي يجمعها ثمانية وعشرون مقطعا.
- **ثانيهما** : أن الأوتاد تقع في أوائل الأبيات والأسباب بعد ذلك، والمعروف أن الوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا، لأنه طال بتمام أجزائه .[3]

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الله الحميد، دار الجليل، ط4، 1972،ص 98.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط 1، 1956، ص 59.

[3] التبزيزي الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني عبد الله،مكتبة الخانجي، القاهرة. ط 4، 2001، ص 22.

وكل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة[1]، كما أنه يقع في تفعيلتين مختلفتين وهما :

التفعيلة الخماسية (فعولن)، والتفعيلة السباعية(مفاعيلن)، التفعيلتان معا يكونان وحدة ثنائية واحدة، بحيث يتشكل البيت في بحر الطويل من تكرارها أربع مرات في كل شطر وحدتان.[2]

وزنه :**فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن *** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن**[3]

ويعد الطويل والبسيط وجميع البحور من دائرة المختلف من أطول البحور، وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، إلا أن الطويل أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغما، فهو البحر المعتدل حقا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به.[4]

هو من أفضل البحور وأجلها فيه حلاوة وترسل، ويفيده طوله زيادة أبهة وجلالا .[5]

1) الزحافـات والعـلل:

- **تعريف الزحافات:** وهي التغيرات التي تعتري التفاعيل بالحذف أو بالتسكين، أو بكليهما معا وذلك في تفعيلات الحشو في الغالب.[6]

كما أنه أيضا : التغير الذي يعتري ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب).[7]

- **تعريف العـلل:** وهي التغيرات التي تطرأ على تفعيلتي: العروض أو الضرب أو عليهما معا، و يكون هذا التغير بالحذف أو التسكين أو بالزيادة .[8]

---

[1]محمد النويهي الشعر الجاهلي، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج 1، 1966، ص 60.
[2]صلاح شعبان، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الغريب، القاهرة،ط 4، 1426 – 2005، ص 145.
[3]عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،د، ت،ط،ص 28.
[4]عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان،ط 2، 1990، ج 1، ص 362.
[5]الحمزاوي علاء، محاضرات في العروض والقافية ، دار التيسير والطباعة، المنيا، 2002، ص 64.
[6]ياسين عايش خليل، علم العروض، دار الميسر للنشر والتوزيع،عمان، ط 1، 2014، ص 59.
[7]محمد علي الهاشمي، العروض الواضح (علم القافية)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط 1، 1416 - 1991، ص 126.
[8]المرجع نفسه، ص 126.

وهو أيضا التغير الذي يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها، هذا التغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة .[1]

إن العلة غير مقتصرة على السبب مثل: الزحاف إنما تدخل على الأسباب والأوتاد ولكي نعرف الزحافات والعلل في قصيدة "كَفَى بِكَ دَاءً " لأبي الطيب المتنبي.

التقطيع العروضي للأبيات الأولى:

كَفَىْ بِـ	كَ دَاْءَنْ أَنْ	تَرَىْ مَوْ	تَ شَاْفِيَاْ ***	وَحَسْبُوْ	مَنَاْيِاْ أَنْ	يَكُنْن	أَمَاْنِيَاْ
/0//	0/ 0/0//	0/0//	0//0// ***	0/0//	//0/0/0	/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	*** فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

تَمَنْنَيْ	تَهَاْ لَمْمَاْ	تَمَنْنَيْ	تَ أَنْ تَرَى ***	صَدِيْقَنْ	فَأَعْيَاْ أَوْ	عَدُوْوَنْ	مُدَاْجِيَاْ
0/0//	0/0/0//	0/0//	0// 0// ***	0/0//	//0/0/0	0/0//	0//0//
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	*** فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

إِذَاْ كُنْ	تَ تَرْضَىْ أَنْ	تَعِيْشَ	بِذِلْلَتِنْ	***	فَلَاْ تَسْ	تَعِدْدَنْنَ	لِحُسَاْمَ لِ	يَمَاْنِيَاْ
/0//	0/0/0//	/0//	0//0//	***	0/0//	//0/0/0	0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	***	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

وَلَاْ تَسْ	تَطِيْلَنْنَ لْ	رَمَاْحَ	لِغَاْرَتِنْ	***وَ	لَاْ تَسْ	تَجِيْدَنْنَ لْ	عِتَاْقَ	مَذَاْكِيَاْ
0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//	***	0/0//	//0/0/0	/0//	0//0//
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	***	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

[1] المرجع نفسه، ص 128.

- **عروضـــــه:**

عروض هذا البحر، أي التفعيلة التي تقع في آخر الأول من البيت لا تستعمل تامة، بل يحذف منها الحرف الخامس الساكن، أي الياء الساكنة فتصبح (مفاعيلن)، (مفاعلن).

وحذف الخامس الساكن له في العروض اسم اصطلاحي هو " القبض" وتسمى التفعيلة التي يقع فيها القبض " مقبوضة".

- **ضربـــه:**

وضرب هذا البحر أي التفعيلة التي تقع في آخر الشطر الثاني من البيت، قد يكون مقبوضا في القصيدة أو غير مقبوض في الأخير ، إذا جاء البيت الأول من القصيدة مقبوضة العروض و الضرب معا لزم أن يستمر ذلك في بقية أبياتها .[1]

وحشو البيت في بحر الطويل يحدث فيه تغير اختياري النون الساكنة من "فعولن " الأولى أو الثانية أو الخامسة أو السابعة في الترتيب التفاعيل،وبذلك تصبح " فعولن " فعول " بلام متحركة أي بحذف الخامس الساكن، فتكون مقبوضة أيضا.[2]

ثانيا: القـــافيـــــة

لقد تعددت تعريفات القافية وقد عرفها الخليل بقوله: " القافية الحرف الذي يلزمه الشاعر في كل بيت حتى يفزع من شعوره...إنما سمي الحرف القافية لأنه يقفوه ما تقدمه من الحروف .[3] وهي أيضا الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من آخر الحرف الساكن في البيت إلى أول ساكن سابقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن .[4]

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص 28.
[2] المرجع نفسه، ص 29.
[3] التبريزي الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4 ،2001، ص 7.
[4] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح (علم القافية)، ص 135.

وتنقسم القوافي على قسمين فكل منها ينفرد بميزاته الخاصة قافية مطلقة وقافية مقيدة:

أ- **القافية المطلقة:** وهي القافية التي أعرب حرفها الأخير بحيث يكون مرفوعا أو منصوبا أو مجرورا، أو يكون الهاء الساكنة أو المتحركة، وينتج عن ذلك أن يشبع ذلك الحرف لما يجانس الصوت القصير الذي ينتمي إليه، فإذا كان مفتوحا صار ألفا،وإذا كان مرفوعا صار واوا، و إذا كان مكسورا صار ياء، أما الهاء فتتبع حركتها في إشباع الحركة ضمة أو كسرةً أو فتحة، و معلوم أن صوت الفتحة هو صوت قصير للألف و كذلك الضمة صوت قصير للواو ... وللكسرة صوت قصير للياء.

ب- **القافية المقيدة** : وهي القافية الساكنة، والتي لا ينتهي حرفها الأخير بحركة أو صوت قصير فلا يشبع الحرف الأخير بسبب تقيده بالسكون والقصر عن الحركة وذلك معلوم في متحرك، وهو بعيد عن كل ساكن لأن صفة السكون والاستقرار وهي ميزة القافية المقيدة " حرف ساكن" .[1]

وعلى هذا الأساس تكون القافية جزءا من الكلمة أو كلمة بذاتها أو أكثر من كلمة بحيث تكون مجموعة من الحروف والحركات الصوتية المشتركة والمتساوية كما هي ويلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة.

ولقد وردت القافية في القصيدة " كفى بك داء " مطلقة غير مقيدة **أَمَانِيَاْ** : **0//0/** وهي من النوع المتدارك،أي تنتهي بحركتين بين ساكنيها، وخالية من الردف والتأسيس، وهي: ملائمة لحالة الشاعر النفسية والشعورية التي يمر بها كونها تتحكم في صورته انفعالات الشاعر والمرتبط بالمدح ورغم المأساة والصعوبات التي يعاني منها الشاعر.

[1] حميد آدم ثويني، علم العوض والقافية، ص 282.

ثالثا: الـــروي

عرفنا أن الروي هو الحرف الصحيح آخر البيت،وهو إما ساكن أو متحرك فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية ،وهناك قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويا.[1]

و الروي أيضا هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه، فيقال : بائية ، أو رائية أو دالية . وجميع حروفها الهجائية تصلح أن تكون رويا ما عدا الأحرف الزائدة التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنية الكلمة.[2]

وأيضا الحرف التي تبنى عليه القصيدة و يتكرر بتكرر القافية منذ أول بيت فيها حتى نهايتها، و تنتسب القصيدة كاملة إلى حرف الروي.[3]

كما أن الروي هو أهم هذه الحروف و أكثرها ثباتا فعليه تقوم القصيدة و به تسمى , فيقال مثلا سينية البحتري و لامية السموأل ....الخ و لهذا لا يعد من الحروف رويا إلا ما اتصف بالثبات ، ووضوح صوت ليكون وقعه مؤثرا في أذن السامع .....فالهاء لا تصلح أن تكون إلا إذا تقدمها ساكن . [4]

فحرف الروي هو قصيدة يائية التي نحن بصدد دراستها قصيدة قافية أي تضمنت حرف الياء : أَمَانِيَا ، مَدَاْجِيَاْ، ضَوَاْرِيَاْ، الْيَمَاْنِيَاْ، وَاْفِيَا ، شَاْكِيَاْ، بَاْكِيَاْ، جَوَاْرِيَاْ، تَسَاْخِيَاْ، صَاْفِيَا حَوَاْفِيَا ..... الخ .

و تكرار هذا الحرف في القصيدة باعتباره **47** رويا و تكرار الياء في القصيدة لتترك لنا رنة موسيقية عند النطق به الذي زاد للقصيدة جمالا و معنى .

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 138.
[2] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح (علم القافية) ، ص 136.
[3] سليمان معوض ، علم العروض و القافية ، المؤسسة الحديثة للكتب ، بيروت ، لبنان ، 2009 ، ص 120 .
[4] محمد علي سلطاني ، المختارمن علوم البلاغة و العروض، دارالعصماء ، سوريا ، ط 1، 1427 – 2008، ص 272.

وفي نهاية القول نصل بأن القصيدة "كفى بك داء " للمتنبي جميلة في إيقاعها الداخلي و الخارجي ، فهي من بحر الطويل بالإضافة إلى تناغم شيق و مثير عن حسن بناءهذه العبارات ، التي ساهمت في إيصال التجربة الشعرية بالتي تلتمس المتلقي و تجعله يعيش الحالة و الشعور كأنه معه .

الفصل الثاني
المستوى التركيبي
المبحث الأول الجمل الفعلية والاسمية
المبحث الثاني: الجمل الإنشائية
المبحث الثالث: تكرار الحروف والكلمات
Byhanderi

الفصل الثاني : المستوى التركيبي

توطئة:

لم تتوار الأسلوبية تواريا كاملاً بنظرياتها المعاصرة و تحليلاتها التشريحية عن مناطات بلاغتنا القديمة ، و خصوصا فيما يتصل بمباحث التراكيب ، بل توقفت عنده هذه المباحث بوصفها وسائل معينة من حيث تحليل أسلوبي الحديث، وسمات بنائية لأسلوب النص، ومشارع قديمة تعكس روح"الانحراف"أو"الانزياح" داخل العمل الأدبي . [1]

كما أن المستوى التركيبي للقصيدة هو أحد مستويات التحليل الأسلوبي الذي يتجسد به المحتوى العاطفي للغة ، و يتمثل في الأشكال اللغوية المنحرفة على صيغة الانحراف أو العدول يمثل الطاقات الإيجابية في أسلوب . [2]

و في هذا المستوى سنقوم بتحليل البنى التركيبية في القصيدة " كفى بك داء " لأبي الطيب المتنبي من حيث الجمل و أنماط تركيبها النحوي و البلاغي ، محاولين بذلك رصد كيفية تشكيلها ولقد تطرقنا إلى بعض من :الجمل الفعلية ، و الجمل الاسمية ، و الجمل الإنشائية و التكرار ، حروف و كلمات و جعلناها قيد الدراسة و هي :

المبحث الأول : الجملة الفعليـة والاسميـة

1) الجمل الفعليـة : و هي التي تبدأ بفعل ماض أو مضارع أو أمر، و يلي الفعل دائما فاعل مرفوع ، إذا حذف الفاعل قام مقامه نائب فاعل.[3]

---

[1]مختارة عطية، التقديم والتأخير، مباحث بين البلاغة والأسلوب، دارالوفاء، الإسكندرية، مصر، د ت، ص 111.
[2]عهود عبد الواحد الصور المدنية، (دراسة بلاغية أسلوبية)، دار الفكر والطباعة النشر، ط1، عمان، 1990، ص 15 .
[3]محمد علي أبو العباس، الإعراب الميسر، دار الطلائع للنشر والتوزيع، المدنية ، النصر، القاهرة، د ط، د ت، ص 61 .

و الجمل الفعلية تتألف من عملية إسنادية و دعامتها المسند و المسند إليه ، فالمسند هو فعل و المسند إليه هو فاعل ، يقول ابن الحاجب : " الجمل الفعلية هي المركبة من فعل الفظ أو معنى " .[1]

و طبيعة المسند في هذه الجملة هي الدلالة على التجدد و قد وردت هذه الجمل الفعلية في القصيدة " كَفَى بِكَ دَاءً " قرابة **79**.

و من نماذج الجملة الفعلية ما يلي :

تَرَى الْمَوْتَ، كَفَى بِكَ دَاءً، كُنْتَ تَرْضَى ، تَعِيْشَ بِذِلَّةٍ، تَسْتَطِيلَنَ الرِّمَاْحَ، تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَامَ، تَسْتَنْجِدِنَّ الْعِتَاقَ، أَمَانِيَا ، يَنْفَعُ، يَرْزَقْ خَلَاصًا ، تَدُلُّ عَلَى الْفَتَى، رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدَّ، يَرَيْنَ بَعِيدَاتِ الشُّخُوصِ، يَتَّبِعْنَ، تَمَاشَى، تَنْظُرُ، تَسَاخِيَا ، تَنْصِبُ لِلْجَرْسِ الْخَفِي ، يَخَلْنَ مُنَاجَاةَ الضَّمِيرِ تَنَادِيَا ، تُجَاذِبُ فُرْسَانَ الصَّبَاحِ أَعِنَّةً، يَسِيرُ الْجِسْمُ، يَسِيرُ الْقَلْبُ، قَدْ جَمَعَ الرَّحْمَنُ، كَمَا هِيَا، قَدْ تَهَبُ الْجَيْشَ، قَدْ جَاسَتْ إِلَيْهَا ، يَرَوْنَهُ، بَلَّغَ الْأُسْتَاذَ أَقْضَاهُ، قَدْ خَالَفَ النَّاسُ، تَغْشَى الْأَسِنَّةَ أَوَّلًا، يَرْضَاكَ، يَزُورَكَ رَاجلٌ، تَمَنَّيْتَهَا، تَحْتَقِرُ الدُّنْيَا احْتِقَارَ، كَسَبَ النَّاسُ الْمَعَالِيَ، صَدْرَ الْبُزَاةِ حَوَافِيَا . [2]

2) **الجمل الاسمية** : و هي الجمل التي يدل فيها المسند على الثبوت ، و تتألف الجملة من ركنين أساسيين هما :

- المسند إليه : و هو موضوع الجملة المتحدث عنها أو المخبر عنها
- المسند : و هو الخبر الذي به يتم التحدث عن المسند إليه و الإخبار عنه . [3]

[1] ابن يعيش، شرح المفصّل، عالم الكتب ، مكتبة المبنى ، ج 3 ، القاهرة ، د ، ط ، د ، ت ، ص 98 .
[2] ينظر : المتنبي ، الديوان ، ص 441 – 445 .
[3] سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي ، دار وائل للنشر و التوزيع ، عمان ، 2003، ص 148 .

و من بين نماذج الجمل الاسمية في القصيدة نذكر منها :

إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيَا، خُلِقْتُ أَلُوفًا، رَجَعْتُ إِلَى الصِّبَا، حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ، مِنْ الْأَذَى ، أَقِلَّ اشْتِيَاقًا أَيُّهَا الْقَلْبُ، أَكَانَ سَخَاءً مَا أَتَى أَمْ تَسَاخِيَا ، فِي السَّرْجِ رَاكِبًا ، فِي الْجِسْمِ مَاشِيَا، نَرَى عِنْدَهُمْ إِحْسَانَهُ، فَإِنَّ دُمُوعَ الْعَيْنِ، بِالْقُسْطَاطِ بَحْرًا أَزَرْتُهُ، وَ مَنْ قَصَدَ الْبَحْرَ، فَتًى مَا سَرَيْنَا فِي ظُهُورِ جُدُودِنَا ، عَلَى الْأَعْنَاقِ مِنْهَا أَفَاعِيَا ، وَ مِنْ قَوْلِ سَام لَوْ رَآكَ لِنَسْلِهِ، إِنْ كَانَ يُدْنِيه ، الْمَجْدِ وَ الْعُلَا، مِنْ الْأَرْضِ، مَا اِنْفَكَّتْ تَجُوسُ، مَا كُنْتَ مِمَّن أَدْرَكَ، فِي إِيرَادِهِ الْخَيْلَ سَاقِيَا ، إِلَى عَصْرِهِ .[1]

لقد اعتمد المتنبي على الجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الجملة الاسمية ، ذلك أن الجملة الفعلية لها تأثير قوي على نفسية المتلقي ، بما تحدثه من حركة ذهنية نتيجة حركة الدلالة بين الماضي و المستقبل ، وكذلك قدرتها على استرجاع الأحداث التي يعيشها بكل تناقضاتها ، إذ تعبر على عدم استقرار حالته النفسية التي يعاني منها الشاعر ، كما أن هذه الجمل قابلة للإستمرار و التجديد و جعلته يتأقلم مع أوضاعه و حالته النفسية الثائرة أحاسيسه .

أما الاسمية فهي تفيد الاستقرار و الثبوت في أغلب الأحيان و يستعملها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه و مشاعره المكبوتة ، كما أن هناك علاقة تكامل بينهما و أن كليهما يكمل الآخر.

المبحث الثاني : الجمل الإنشائيــة

و هو كل كلام لا يحتمل الصدق و الكذب لذاته ، و أنه ليس مدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه .

[1]ينظر : المتنبي ، الديوان ، ص 441 – 445 .

و ينقسم الإنشاء إلى قسمين :

1) **الإنشاء الطلبي** : و هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ، و هو خمسة أنواع : أمر ، نهي ، استفهام ، تمني ، نداء .
2) **الإنشاء غير الطلبي** : و هو ما لا يستدعي مطلوبا ، له أساليب مختلفة الصيغ المدح و الذم ....الخ . [1]

ولقد جاء ت الجمل الإنشائية في القصيدة " كفى بك داء " بعدة أنواع في تقسيمها و هي :

- **الجمل الاستفهامية** : وهو طلب العلم بشي لم يكن معلوما من قبل ، و هو الاستخبار الذي قالوا فيه أنه طلب خبر ما ليس عنك ،أي طلب الفهم و منه الفرق بينهم و قال إن الاستخبار ما سبق أولا لم يفهم حق الفهم ، فإذا سألت عنه ثانيا كان استفهاما و لكنه المستعمل في الدراسات البلاغية مصطلح " الاستفهام " . [2]

كما أن الاستفهام أيضا هو سؤال عن المجهول و أدوات الاستفهام متعددة و هي : الهمزة ، من ، ما ، متى ، أيان ، كيف ، كم ، أي . [3]

وردت الجمل الاستفهامية في قصيدة " كَفَى بِكَ دَاءً" مصدرة بأداة الاستفهام كالتالي :

فَمَا يَنْفَعُ الْأُسْدَ الْحَيَاءُ مِنْ الطَّوَى* وَلاَ تُتَّقَـى حَتَّى تَكُونَ ضَوَارِيـَا**

وَ لِلنَّفْسِ أَخْلَاقٌ تَدُلُّ عَلَـى الْفَتَى* أَكَـانَ سَخَـاءً مَا أَتَى أَمْ تَسَاخِيـَا**

فَتًى مَا سَرَيْنَا فَي ظُهُورِ جُدُودِنَا * إِلَـى عَصْرِهِ إِلاَّ نُرَجِّي التَّلَاقِيـَا**

وَمَا كُنْتَ مِمَّن أَدْرَكَ الْمُلْك بِالْمُنَى* وَلَكِـنْ بِأَيَّـامٍ أَشَبْـنَ النَّوَاصِيـَا**

كَتَائِبَ مَا اِنْفَكَّتْ تَجُوسُ عَمَائِرًا*مِنَ الْأَرْضِ قَدْ جَاسَتْ إِلَيْهَا فَيَافِيَا[4]**

---

[1] أحمد مطلوب ، أساليب بلاغية (الفصاحة – البلاغة - المعاني)، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، كويت ، ط 1 ، 1989 – 1980 ، ص 107 .

[2] المرجع نفسه ، ص 118 – 119 .

[3] محمد علي سلطاني، المختار (من علوم البلاغة والعروض)، دار العصماء ، سوريا ، ط 1 ،1427 - 2008 ، ص 42 .

[4] المتنبي ، الديوان ، ص 441 - 445 .

نلاحظ من خلال الأبيات أن توظيف المتنبي لجملة الاستفهام لا ينتظر الإجابة على أسئلته ، لأنه يعلم مسبقا الإجابة عليها غير ممكن لأنه من غير المعقول أن لا يعرف مصيره الذي آل إليه حاله عند الإعراض و فراق سيف الدولة له وإنما يطرح هذه التساؤل على نفسه لكي يؤكد تعلقه بممدوحه إذ تتجاوز الجملة الاستفهامية في القصيدة مقتضى الظاهر إلى توليد دلالات جديدة يحددها السياق و من المعاني التي خرج بها الاستفهام و هي : الإنكار، التعجب .....

- **الجمل النداءيـة** : النداء التصويت بالمنادى ليتقبل أو طلب إقبال المدعو على الداعي . [1] و هو أيضا طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية . [2]

و هي: يا ، أي ، وا ، أيا ، هيا ، ووا .....[3]

أنواع المنادى :

- ✓ العلم المفرد أي الذي ليس مضافا .
- ✓ المضاف .
- ✓ شبه المضاف .
- ✓ النكرة المقصودة.
- ✓ النكرة غير المقصودة .

وهناك أنواع من الأسماء لا يجوز نداؤها ، أي استعمالها في أسلوب النداء :

- ✓ ضمير المتكلم و الغائب .
- ✓ اسم الإشارة مقرونة بكاف ,على خلاف فيه.
- ✓ الاسم المضاف للكاف .
- ✓ المحلى " بالـ" لأن نداءه يفيد التعريف ، و" الـ" تفيد التعريف و لا يجمع بين

[1] أحمد مطلوب ، أساليب بلاغية (الفصاحة ـ بلاغة ـ المعاني) ، ص 116 .
[2] عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية ، القاهرة، ط 2، 1399هـ - 1989م، ص136 .
[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 136 - 138 .

معرفين ، فلا يجوز نداء المحلى" بالـ" إلا في صور أربعة : لفظ الجلالة ، الجمل المحكية ، اسم الجنس المشبه به ، ضرورة الشعر . [1]

وردت الجمل الندائية في قصيدة " كفى بك داء " مصدرة بأداة النداء " أ " و" أيها " مرتين في القصيدة وتتمثل في الأبيات الآتية :

وَلِلنَّفْسِ أَخْلَاقٌ تَدُلُّ عَلَى الْفَتَى* أَكَانَ سَخَاءً مَا أَتَى أَمْ تَسَاخِيَا ؟**

أَقِلَّ اشْتِيَاقًا أَيُّهَا الْقَلْبُ رُبَّمَا * رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدَّ مَنْ لَيْسَ صَافِيَا[2]**

من خلال هذه الأبيات نجد أن الجملة الندائية ، تتجاوز مقتضى الظاهر إلى توليد عبارات و دلالات جديدة يحددها السياق و من المعاني التي خرج بها النداء هي : التعجب ، والحسرة ، و الآسى و الغرض من ذلك إبراز الشاعر مدى حزنه واشتياقه لفراق ممدوحه و رغبته في التواصل معه .

- **جملة النهي** : و هي طلب الكف على الفعل على وجه الاستعلاء و الإلزام .[3] ورد النهي في قصيدة " كَفَى بِكَ دَاءً "مصدرة بأداة النهي والتي تتمثل في الأبيات التالية :

إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيْشَ بِذِلَّـــةٍ ***فَلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَامَ الْيَمَانِيَا

وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لِغَـــــارَةٍ * وَلَا تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا**

فَمَا يَنْفَعَ الْأُسْدَ الْحَيَاءُ مِنْ الطَّوَى* وَلَا تُتَّقَى حَتَّى تَكُونَ ضَوَارِيَا**

إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاصًا مِنْ الْأَذَى*فَلَا الْحَمْدُ مَكْسُوبًا وَ لَا الْمَالُ بَاقِيَا[4]**

[1] عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص 139 - 140 .
[2] المتنبي ، الديوان ، ص 442 .
[3] أحمد مطلوب ، أساليب بلاغية (الفصاحة ـ البلاغة ـ المعاني) ، ص 116 .
[4] المتنبي ،الديوان، ص 441 - 442 .

لم يوظف المتنبي النهي إلا نادرا في قصيدته و هذا واضح إلا أنه لم يكن يريد أن ينهى شخصا عما يفعله ، انحراف النهي في القصيدة عن موضعه الأصلي إلى غرض بلاغي إنه النصح و الإرشاد .

- **الجمـل الشرطيـة** : يتميز أسلوب الشرط عن سواه من أساليب العربية ، بأن به أداة شرط تربط بين جملتين ، أولهما جملة الشرط ، ثانيهما جملة جواب الشرط.

أنواع أساليب الشرط : أدوات الشرط غير الجازمة خمس أدوات و هي :

✓ حرفا الشرط : لو ، لولا .

✓ الأسماء الشرطية : إذا ، كلما ، لما .

- **ولو** : تفيد امتناع الجواب لا متناع الشرط في الزمن الماضي و جوابها يقترن في الإثبات باللام و في النفي لا يقترن بها .
- **ولولا** : تفيد الجواب لوجود الشرط في الزمن الماضي و شروطها دائما جملة اسمية حذف خبرها ، و جوابها يقترن في الإثبات باللام و في النفي لا يقترن بها مثل جواب : لو .
- **إذا** : ظرف زمان للمستقبل .
- **وكلما** : تفيد تكرار وقوع الجواب بتكرار وقوع الشرط في الزمن الماضي و شرطها و جوابها دائما ماضيان .
- **ولما** : ظرف بمعنى : حين و شرطها و جوابها دائما ماضيان . [1]

وردت الجملة الشرطية في قصيدة " كفى بك داء "مثل قول شاعر:

إِذَا كُنْتَ تَرْضَـى أَنْ تَعِيْشَ بِذِلَّـةٍ * فَـلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَـامَ الْيَمَانِيَا**

إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاصًا مِنْ الْأَذَى* فَـلَا الْحَمْدُ مَكْسُوبًا وَ لَا الْمَالُ بَاقِيَا**

[1] سليمان فياض ، النحو العصري ، ص 228 - 229 .

خُلِقْتُ أَلُوفًا لَـوْ رَجَعْتُ إِلَـى الصِّبَا* لَفَـارَقْتُ شِيْبِي مُوجَعَ الْقَلْبِ بَاكِيَـا**

إِذَا كَسَبَ النَّـاسُ الْمَعَالِـي بِالنَّـدَى * فَـإِنَّكَ تُعْطِي فِـي نَدَاكَ الْمَعَالِيَـا**

إِذَا الْهِنْدُ سَـوَّتْ بَيْنَ سَيْفَيْ كَرِيهَـةٍ * فَسَيْفُكَ فِـي كَفَّ تُزِيـلُ التَّسَاوِيَـا**

وَمِنْ قَـوْلِ سَـام لَـوْ رَآكَ لِنَسْلِـهِ* فِدًى ابنِ أَخِي نَسْلِي وَ نَفْسِي وَ مَالِيَا[1]**

نلاحظ أن المتنبي نوع في توظيف الجمل بأنواعها منسقا بينها ، فاستطاع من خلالها أن يبرز لنا إبداعاته و مقدرته اللغوية ، وقد أدت الجمل دورها المنوط ،إذ أعطى لها دلالات أخرى يحملها السياق بعيدة كل بعد عن معناها الأصلي معبرة عن تجربته الشعرية التي يعاني منها المتنبي .

المبحث الثالث : التكـرار

يعد" التكرار" من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي لأنه يحمل في ثناياه دلالات نفسية و انفعالية تساعد الناقد الأدبي في دراسة النص و معرفة أفكار الشاعر و تحليل نفسيته و في حقيقة التكرار الشاعر يعكس مدى أهمية ما يكرره .

تحاول هذه الدراسة أن تلتمس هذه الظواهر الجمالية في شعر أبي الطيب المتنبي صاحب الشخصية الفريدة في تاريخ الأدب العربي ، لتفسر إحدى جوانب عبقريته الشعرية من الناحية الجمالية و تعرف أنماط التكرار عنده و قد تمثلت في :

تكرار الحروف التي هي بمثابة الذرات للكلام ، و لهذا النوع من التكرار إضافة إلى تنشيط معنى الموسيقى الخارجية و لكن من داخل البيت الواحد أو القصيدة ، و تكرار الألفاظ وذلك على المستويين الأفقي و الرأسي ، و تكرار العبارات و الجمل مما يساعد على خلق لحظة

[1] المتنبي ،الديوان ، ص 441 - 445 .

التوافق الشعوري بين الشاعر كمبدع و بين متلقيه للتأثير عليه و شحن العواطف و العيش داخل الحدث الذي يصوره الشاعر . [1]

كما أن التكرار في مفهومه الاصطلاحي هو : " تكرر اللفظ أو المعنى أو العبارة لإحراز فائدة التأكيد و الترسيخ ، و عند البلاغيين و المتأخرين منهم على وجه الخصوص ، أنه أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني . [2]

وقد جاء في تعريف التكرار و مفهومه في التعبير الأدبي أيضا، بأنه " تناوب الألفاظ و إعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغمة موسيقية في شعره أو نثره ، لإفادة تقوية النغم في الكلام ، إفادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية " .

وقد يتضمن التكرار ظاهرة بارزة في قصيدة "كفى بك داء " إذ تحمل من أبعاد دلالية و إيقاعية أدت إلى إثراء القصيدة و تماسكها و انسجامها و من نماذج التكرار في القصيدة نذكر منها :

1) تكرار الحروف :

- **الحرف** : و هو كل لفظ يدل على معنى غير مستقل بالفهم ، فلا يظهر معناه و دلالته إلا مع غيره من الأسماء و الأفعال مثل : من ، إلى
- ، عن ، الباء ، على ، في ، الياء ، حتى ، إن ، أن ، لكن . [3] و هو أيضا ما يدل على معنى غير مستقل بالفهم ، بل يظهر من وضع الحرف مع غيره في الكلام .[4]

[1] سندس كرد آبادي، جمالية التكرار لدى المتنبي، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية و آدابها ، فضيلة محكمة ، العدد 17 خريف 1389 ه ش 2010، ص 1 .
[2] يحيى بن معطى، البديع في علم البديع ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط 1 ، الإسكندرية ، 2003 ، ص 189 .
[3] سليمان فياض ، النحو العصري ، مركز الأهرام للترجمة و النشر ، ط 1 ، مصر ، 1995 ، ص 14 .
[4] يوسف حمادي ، القواعد الأساسية في النحو و الصرف ، للمطابع الأميرية ، القاهرة ، 1994 ، ص 2 .

أنواع الحروف :

- **العطف** : تابع يتوسط بينه و بين متبوعه حرف من الحروف العاطفة، ويسمى التابع الذي يقع بعد حرف العطف معطوفا، ويسمى المتبوع معطوفا عليه والمعطوف يتبع المعطوف عليه، في الإعراب : رفعا أو نصبا أو جرا أو جزما .

حروف العطف :

- ✓ الواو : تفيد مجرد الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في حكم واحد .
- ✓ الفاء : تفيد الترتيب مع التعقيب .
- ✓ ثم : تفيد الترتيب والتراخي .
- ✓ أو : تفيد التخيير أو الشك .
- ✓ أم : هي طلب تعين أحد الشيئين.
- ✓ لا : تفيد إثبات الحكم للمعطوف عليه .
- ✓ لكن : تفيد الاستدراك و لا بد أن يسبقها نفي أو نهي .
- ✓ بل : تفيد الإضراب إذا سبقها خبر مثبت أو أمر .
- ✓ حتى : تفيد الغاية . [1]

- **حروف الجر ومعانيها :**

المجرور بحرف الجر هو أسماء سبقت بحرف من حروف الجر : من ، إلى ، عن ، على ، في ، الباء ، الكاف ، اللام ، الواو ، القسم ، خلا ، عدا ، حاشا ، حتى ، رب ، مذ ، منذ. و هذه الأدوات تجر ما بعدها بالكسرة ، أو الفتحة ، أو الياء.[2] و هي أيضا التي تجر معنى الفعل إلى اسم بعدها ، أو تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها ،

[1] يوسف حمادي ، القواعد الأساسية في النحو و الصرف ، للمطابع الأميرية ، القاهرة ، 1994، ص138-140.
[2] سليمان فياض ، النحو العصري ، ص 148 .

إنها قنطرة توصل المعنى بين الفعل والاسم المجرور، فلا يستطيع العامل أن يوصل أثره إلى ذلك الاسم إلا بمعونة حرف الجر كقولك : كتبت بالقلم . [1]

يجر الاسم إذا وقع بعد حرف من حروف الجر الآتية :

- ✓ من : و لها معان منها : الابتداء، التبعيض بمعنى (بعض)، بيان الجنس وتحديد البداية في مكان والظرفية أي(بمعنى في).
- ✓ إلى : ولها من المعاني ما يلي : هي تدل على انتهاء الغاية الزمانية والمكانية أن تكون بمعنى اللام (بمعنى في) .
- ✓ عن : و هي التي تدل على المجاوزة .
- ✓ على : و من معانيها : استعلاء ، ظرفية (بمعنى في) .
- ✓ في : و من معانيها : ظرفية ، سببية ، و التعليل ، مصاحبة ، و الاستعلاء ، مقارنة ، بمعنى إلى .
- ✓ الباء : و من معانيها : سببية ، إستعانة ، تعويض القسم .
- ✓ الكاف : تدل على التشبه .
- ✓ اللام : ومعانيها كالأتي : انتهاء ، ملك ، شبه ملك ، استحقاق ، تعليل ، شبه الواقع بين الذاتية مثال : " لله ما في السماوات و ما في الأرض " . [2]

و من هذه الحروف التي تضمنتها قصيدة " كفى بك داء " للمتنبي هي حروف الجر و حروف العطف التي تمثل في الجدول التالي :

[1] إبراهيم قلاتي ، قصة الإعراب ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، د ط ، الجزائر ، 1998 ، ص 14
[2] يوسف حمادي ، القواعد الأساسية في النحو الصرف ، ص 125 - 126 .

حروف الجر	حروف العطف
على : مرتين	أو : مرة واحدة
من : 09 مرات	أم : مرة واحدة
إلى : مرتين	لا : مرتين
في : 09 مرات	لكن : مرتين
الباء : 06 مرات	الواو : 32 مرة
الكاف: 07 مرات	الفاء : 13 مرة
عن : مرة واحدة	

من خلال دراستنا لهذه القصيدة و من خلال هذا الجدول المعروض أمامنا نلاحظ في حروف الجر الأكثر استعمالا هي : (من ، في ، الكاف ، الباء) حيث أن حروف الجر لها دور كبير في النص ، بحيث تربط بين الأفكار و الكلمات و الجمع بينهما و تعمل على الربط بين الجمل، لتثبيت المعنى الذي يحاول الوصول إليه من خلال أفكاره التي تبرز أحاسيسه و مشاعره المكبوتة .

و قد سميت بحروف الجر لأنها تجر معنى الفعل إلى اسم بعدها، أو أنها تجر الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها .

أما حروف العطف فقد كانت هي معظم الحروف في غالب القصيدة الأكثر استعملا حرف العطف الواو الذي تكرر في قصيدة 32 مرة ، ثم يليه حرف عطف الفاء الذي تكرر 13 مرة و الغرض من هذه الحروف هو الوصل و الربط بين أجزاء القصيدة و عناصرها .

كما أنها سميت بحروف العطف لأنها التابع الذي يقع بعدها حرف العطف المعطوف و يسمى المتبوع المعطوف و المتبوع يتبع المعطوف عليه .

و نستنتج ما سبق أن تكرار حروف الجر و حروف العطف تلعب دورا مهما في ترابط النص و انسجامه و تناسقه ، و هذا ما جعل القصيدة نصا متكاملا و متوازيا إلى درجة يجعلنا نفصل بين شطر البيت و بيت آخر.

2) تكرار الكلمـات :

- لقد تكررت لفظة (تَمَنَّيْتَ) مرتين و نجدها في البيت التالي :

تَمَنَّيْتَهَا لِمَّا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَـرَى ** *صَدِيقًا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مَدَاجِيَا**[1]

- كما تكررت لفظة (تَرْضَى) أربع مرات و من الأمثلة على ذلك :

إِذَا كُنْت تَرْضَى أَنْ تَعِيْشَ بِذِلَّـةٍ *فَلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَـامَ الْيَمَانِيَـا**

وَأَسْمَرَ ذِي عِشْرِينَ تَرْضَاهُ وَارِدًا * وَيَرْضَاكَ فِي إِيرَادِهِ الْخَيْلَ سَاقِيَا**

مَدًى بَلَّـغَ الْأَسْتَـاذَ أَقْضَاهُ رَبُّـهُ* وَنَفْسٌ لَهُ لَمْ تَـرْضَ إِلاَّ التَّنَاهِيَـا**[2]

- لقد تكررت لفظة (حب) مرتين و نجدها في البيت التالي :

حَبَبْتَكَ قَلْبِـي قَبْلَ حُبِّكَ مِنْ نَأَى *وَ قَدْ كَانَ غَدَّارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا**[3]

- كما تكررت لفظة (غدر) ثلاث مرات و من الأمثلة على ذلك :

حَبَبْتُكَ قَلْبِـي قَبْلَ حُبِّكَ مِنَ نَـأَى* وَقَدْ كَانَ غَدَّارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا**

فَـإِنَّ دُمُـوعَ الْعَيْنِ غَدْرٌ بِرَبِّهَا * إِذَا كُنَّ إِثْرَ الْغَادِرِينَ جَوَارِيَا** [4]

[1] المتنبي، الديوان ، ص 441 .
[2] المصدر نفسه ، ص 441 - 445 .
[3] المصدر نفسه ، ص 441 .
[4] المصدر نفسه ، ص 441 - 442 .

- وقد تكررت لفظة (ٱلقَلْبِ) أربع مرات و من الأمثلة على ذلك :

حَبَبْتُكَ قَلْـبِي قَبْلَ حُبِّـكَ مِنَ نَأَى* وَقَدْ كـانَ غَدَّارًا فَكُـنْ أَنْتَ وَافِيَا**

أَقِلَّ اشْتِيـاقاً أَيـُّـهَا الْقَلْبُ رُبَّمَـا ***رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدَّ مَنْ لَيْسَ صَافِيَا

خُلِقْتُ أَلُوفًا لَوْ رَجَعْتُ إِلـَى الصِّبَا*لَفَارَقْتُ شَيْبِي مُوجـَعَ الْقَلْبِ بَاكِيَا**

بِعَزْمٍ يِسِيرُ الْجِسْمُ فِي السَّرْجِ رَاكِبًا*بِهِ و يسِيرُ الْقَلْبُ فِي الْجِسْمِ مَاشِيَا** [1]

- كما تكررت لفظة (يشكي) مرتين و نجدها في البيت التالي :

وَأَعْلـَمُ أَنْ الْبَيـْنَ يُشْكِيكَ بَعْـدَهُ* فَلَسْتَ فُؤَادِي إِنْ رَأَيْتـُك شَاكِيـَا**[2]

- وقد تكررت لفظة (سخاء) مرتين و نجدها في البيت التالي:

وَلِلنَّفْسِ أَخْلَاقٌ تَدُلُّ عَلـَى الفَتـَى*أَكَـان سَخَاءً مَا أَتـَى أَمْ تَسَاخِيَا**[3]

- كما تكررت لفظة (البحر) مرتين و من الأمثلة على ذلك :

وَلَكِـنَّ بِالْفُسْطَاطِ بحرًا أَزَرْتُـه * حَيَاتِي وَ نُصْحِي وَ الْهَوَى وَ الْقَوَافِيَا**

قَوَاصِدَ كَافُـورٍ تـَوَارِكَ غَيْرِهِ* وَ مـَنْ قَصَدَ الْبَحْرَ اسْتَقَلَّ السَّوَاقِيـَا**[4]

- وقد تكررت لفظة (أَبَا الْمِسْكِ) مرتين و من الأمثلة على ذلك :

أَبَا الْمِسْكِ ذَا الْوَجْهُ الَّذِي كُنْتُ تَائِقًا* إِلَيـْهِ وَ ذَا الْوَقْتَ الَّذِي كُنْتُ رَاجِيَا**

أَبَا كُـلِّ طِيبٍ لَا أَبَا الْمِسْكِ وَحْدَهُ* وَلَا سَحَابٍ لَا أَخَصُّ الْغَوَادِيَا**[5]

---

[1] المتنبي، الديوان ، ص 441 - 443 .
[2] المصدر نفسه ، ص 442 .
[3] المصدر نفسه ، ص 442 .
[4] المصدر نفسه ، ص 442 - 443 .
[5] المصدر نفسه ، ص 443 - 444 .

- كما تكررت لفظة (تَحْتَقِرُ)مرتين و نجدها في البيت التالي:

وتحتقر الدنيا احتقار مجرب ***يرى كل ما فيها حاشاك فانيا[1]

- وقد تكررت لفظة (المَلْكَ) ثلاث مرات و من الأمثلة على ذلك :

وَغَيْرُ كَثِيرٍ أَنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ* فَيَرْجِعَ مَلْكًا لِلْعِرَاقَيْنِ وَالِيَا**

مَا كُنْتَ مِمَّن أَدْرَكَ الْمُلْكَ بِالْمُنَى*وَلَكِنْ بِأَيَّامٍ أَشَبْنَ النَّوَاصِيَا**

غَزَوْتَ بِهَا دُورَ الْمُلُوكِ فَبَاشَرَتْ*سَنَابِكُهَا هَامَاتِهِمْ وَ الْمَغَانِيَ**[2]

نلاحظ أن التكرار لهذه الكلمات أعطى للقصيدة إيقاع موسيقيا خاصا بها ، ونغمة موسيقية مميزة مرتبط بأحاسيس الشاعر لأنه في كل مرة يؤدي التكرار مقصدية مختلفة فمرة هو يعاتب سيف الدولة و مرة أخرى يؤكد على فروسيته .

[1] المتنبي، الديوان ، ص444 .
[2]المصدر نفسه ، ص 444 - 445 .

الفصل الثالث

المستوى الدلالي و المعجمي

المبحث الأول : الحقول الدلالية

أولا: حقل الإنسان

ثانيا : حقل الطبيعة

ثالثا : حقل الحيوان

المبحث الثاني : التناص

أولا: مفهوم التناص

ثانيا :التناص القرآني

ثالثا : التناص الأدبي

Byhanderi

الفصل الثالث : المستوى الدلالي

إن علم الدلالة، كما يدل عليه اسمه ، هو علم يبحث في معاني الكلمات والجمل، أي في معنى اللغة، ولعلم الدلالة اسم آخر شائع وهو "علم المعنى " . لاحظ أن المرادف لعلم الدلالة هو علم المعنى وليس علم المعاني، لأن علم المعاني فرع من فروع علم البلاغة.

علم الدلالة هو أحد فروع علم اللغة (أي اللغويات أو اللسانيات كما يدعوه البعض) ينقسم إلى فرعين رئيسيين وهما: علم اللغة النظري، وعلم اللغة التطبيقي . علم اللغة النظري يشمل علم النحو وعلم الصرف وعلم الأصوات (أوالصوتيات) وعلم التاريخ وعلم الدلالة . أما علم اللغة التطبيقي فيشمل تعليم اللغات والاختبارات اللغوية وعلم المعاجم والترجمة وعلم اللغة النفسي وعلم اللغة الاجتماعي . [1]

يعرف علم الدلالة على أنه : " العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة التي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى " . [2]

وهذا يعني أن علم الدلالة علم يختص بدراسة المعنى و يمتد إلى كل مستوى له علاقة به . أما التحليل الدلالي : " فبابه علم الدلالة وهو العلم الذي يعكف على دراسة المعنى، ويعد علم الدلالة جميع الدراسات الصوتية والنحوية والمعجمية " . [3]

و ينقسم في هذا المستوى الدلالي للقصيدة " كَفَى بِكَ دَاءً " للمتنبي إلى محورين رئيسيين بحيث يشمل المحور الأول أهم الحقول الدلالية التي تضمنتها القصيدة، أما في المحور الثاني نتطرق فيه إلى ظاهرة التناص التي قسمناها إلى عنصرين هما: التناص الديني والتناص الأدبي .

---

[1] محمد علي الخولي ، علم الدلالة (علم المعنى) ، دار الفلاح للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2001 ، ص 13 .
[2] أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1 ، 1985 ، ص 11 .
[3] نور الهدى لوش، مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوية ، دارالهناء للتجليد آفنى، القاهرة ، د ، ط ، د ، ت ، ص 153 .

المبحث الأول :الحقـول الدلاليــة

يعد مبحث الحقول الدلالية من المباحث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة، رغم الجهود اللغوية والرؤى المختلفة التي أنتجها علماء الألسنية والحقول الدلالية .إن نظرية الحقول الدلالية قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر في زمن قريب مستعصية . [1]

كما أن الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام " لون " و تضم ألفاظا مثل : أحمر، أزرق، أصفر، عرفه أولمان بقوله : " هو قطاع متكامل في المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة ".[2] وهدف التحليل للحقول الدلالية وهو جمع الكلمات التي تخص حقلاً معينا والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام . [3]

و من خلال قراءتنا للقصيدة "كفى بك داء" نجد أن الشاعر قد وظف العديد من الحقول الدلالية أهمها :

أولا : حقـل الإنسـان : يضم في هذا الحقل الكلمات التي تندرج في هذا الحقل وتمثل في الألفاظ التالية : كَافُورٍ ، صَدِيْقاً ، عَدُوًّا ، غَدَّاراً ، الْفَرْدِ ، الْجَيْشَ ، رَاجِلٌ ، الْمُلُوكِ ، الْمُلْكَ ، الْأَسْتَاذَ ، رَبُّهُ ، ابْنَ أَخِي ، أَبَا الْمِسْكِ ، الدُّنْيَا ، شُخُوصٍ ، سَامٍ .

ثانيـا : حقـل الطبيعـة : يضم في هذا الحقل الطبيعة وهي موزعة في كل أبيات القصيدة ومن الألفاظ الدالة عليه نجد : بَحْراً، سَوَاقِيَا، سَحَابٍ، الْبِلَادِ، الْجَوَّ، الْسَّمَاءِ، الْأَرْضِ، المَاءَ، الشَّنَاخِيبَ، الهَجِيرًا، صَادِيَا، صَوَاعِق .

---

[1] منظور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 2010 ، ص 91 .

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، ص 79 .

[3] المرجع نفسه، ص 80 .

ثالثا :حقل الحيـوان : ويضم هذا الحقل مجموعة من الألفاظ التي تدخل تحت عنوان هذا الحقل و هي : الْأَسْدَ، الضَوَارِيَا، الْطَّوَى، الْفُرْسَانَ، أَفَاعِيَا، الْخَيْلَ، أَجُرْدًا، الْعِتَاقَ، الْمَذَاكِيَا.

بالإضافة إلى الحقول الأخرى، وهي :

- **حقل الأشياء** : يضم هذا الحقل على مجموعة من الألفاظ التي تدخل ضمن هذا الحقل و هي : الرِّمَاحَ، لِلْجَرْسِ، أَعَنَّة، الْعِجَاجَ، لَبِسْتَ، مُخْتَرَط، أَسْمَرَ، قَوَاصِدَ، حَوَافِيَا، سَيْفِي، الْقَنَا .
- **حقل الحزن والأسى** : لقد تضمن هذا الحقل مجموعة من الألفاظ التي تندرج تحت هذا الحقل وهو: يَشْكِيْكَ، بَاكِيَا، الدُمُوعَ، اشْتِيَاقًا، لَفَارَقَ، مُوجَعَ، حَبَبْتُكَ قَلْبِي.
- **حقل الزمن** : مثل : الْصَبَاحِ ، الْيَوْمِ ، أَيَامِ , عَصْرِهِ ، زَمَانُهُ ، مَاضِ .
- **حقل المكان** : ويضم هذا الحقل مجموعة من الألفاظ التي تدخل تحت عنوان هذا الحقل و هي : بِالفُسْطَاطِ ، لِلْعَرَاقَيْنِ ، عَمَائِراً ، الْهِنْدُ ، الْيَمَانِيَا .
- **حقل الجسد والأعضاء**: ويتضمن هذا الحقل مجموعة من الألفاظ التي تدخل تحت هذا الحقل و هي: الْجِسْمُ ، الْقَلْبُ ، سَوَامِعًا ، آذَانِهَا ، الْأَيَادِيَا ، بِأَيْدٍ ، عَيْنَ ، نَوَاصِيَا ، سُوْدِ.[1]

نلاحظ من خلال دراستنا لهذه الحقول بأن الشاعر أبي الطيب المتنبي قد نوع بين هذه الحقول الدلالية وأنه قد استخدم اللغة البسيطة والسهلة ، فلقد لجأ إلى معجم الإنسان ليلمح عن ذاته ولقد لجأ أيضا إلى الحقل الدال على الطبيعة ليعبر عن ألامه ومعاناته لأن الإنسان بطبعه يميل إلى الطبيعة، و نجد أنه أيضا لجأ إلى الحقل الدال على الحيوان الذي يرمز إلى شجاعته وفروسيته وقوته في قتال. و من خلال هذا التحليل والتقسيم كله يتبين بأنها توحي إلى نفس المعاني وأن هناك علاقة ترابط وانسجام بين الحقول الدلالية .

[1]ينظر : المتنبي، الديوان، ص441 - 445 .

نستنتج مما سبق بأن القصيدة " كفى بك داء " قد جاءت ألفاظها ذات دلالات قوية وموحية، فالمتنبي قد استخدم لغة بسيطة وسهلة ودقيقة، وألفاظها مناسبة جداً للموقف الذي تكلم عنه بأسلوب جميل ورائع وأنيق .

المبحث الثاني : التنـــاص

يعد التناص في أبسط صوره ، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقرؤء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نصا جديدا واحدا متكاملا .[1]

أولا: تعريف التناص

انبثق مفهوم التناص الذي اقترحته " جوليا كرستيفا " في الخطاب النقدي في نهاية الستينيات وفرض نفسه بسرعة كبيرة ، إلى الحدّ الذي أصبح فيه معبرا إجباريا لكل تحليل أدبي . و إذا ما كان يبدو بصفة أساسية، يشمل مع ذلك ممارسات الكتابة هي أساسية بقدر ما هي قديمة : ليس هناك نص يكتب بمغزل عمّا كتب سابقا وهو يحمل بصفة واضحة أو أقل وضوحا، أثر و ذكرى و ميراث و تقاليد. و يتمثل التناص إذن، في كل كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبداً أن تمحو الأدب السابقة عليه، و هو أمر قد يبدو بسيطا و بديهياً . [2]

كما تعتقد رائدة هذا المصطلح " جوليا كرسيتفا " أن التناص هو النقل والتغيرات السابقة ، و المتزامنة وهو : الاقتطاع أو التحويل ...وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه " . كما تضيف "كرستيفا " إن كل النص

[1] أحمد الزغبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 2 ، 1420 - 2000 ، ص 11 .

[2] ناتالي بييقي - غروس ، مدخل إلى التناص ، تج : عبد الحميد بورايو ، دار نينوى للنشر و التوزيع ، سوريا ، دمشق ، ب ، ط ، 2012 ، ص 11 .

يتشكل من تركيبية فلسفية من الاستشهاد، وأن كل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى " ثم توضح أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلورك: عمل النص و هو نص منتج بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج من النصوص مختلفة . [1]

كما قدمت كرستيفا تعريفا جديدا للنص مستفيدة من التعريفات التي قدمت له في المدارس السابقة ، كالبنيوية و السيمولوجيا ، فجاء تعريفها ليلخص النص نظام عبر لسان يعيد توزيع النظام اللساني بواسطة الربط بين كلام تواصلي بهدف إلى الإخبار و المباشر ، و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية....[2]

لقد قامت جوليا كرستيفا بتعريف التناص في كتابها عن طريق السيميوطيقا التي ميزته جذريا بكونها موضوعا قائما بذاته ، يمكن التعرف عليه بسهولة أو استكشافه بالنسبة لها . أن التناص هو" أساس التحويل للنصوص يعين واقعة أنه في فضاء نص عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى تتقاطع و يلغي بعضها البعض " . و النص تأليف ، إنه مجال تبادل ثابت بين مقاطع تعيد توزيعها الكتابة عندما تبني نصاً جديداً انطلاقا من النصوص سابقة ، تم هدمها ، دحضها ، و أعيد استخدمها ، و تفقد مسألة التعرف على المناص حينئذ جدواها . فالتناص بالنسبة لكرستيفا . لا يعني أبداً الحادثة التي عن طريقها نص ما يعيد إنتاج نص آخر و ذلك عن طريق تحريفه بل هو سيرورة غير محددة ، و تلح من جديد على أن التناص ليس محاكاة أو إعادة إنتاج ، ولكنه إبدال مقترحة تحديدا جديدا للمفهوم ، كُتب بأن التناص هو إبدال لنسق للعلامة أو أكثر بآخر . و ضعت جوليا كرستيفا التناص في مقابل موضوع المناص ، مثله في ذلك مثل النص غير المنتهي دائما ، حيث المعنى يكون أساسا متذبذبا و غامضا و في مقابل العمل المنتهي وحيث تكون الدلالة تكون محددة بدقة و متناهية.[3]أما رولان بارت فقد طور هذا المصطلح و عمقه و كثف

---

[1]أحمد الزغبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، ص 12 .

[2]جوليا كرستيفا ، علم النص ، فريد الزاهي مراجعة ، عبد الجليل ناظم ، دار توبقال ، ط2 ، دار البيضاء ، المغرب ، 1997 ، ص 21 .

[3]ناتالي بييقي ـ غروس ، مدخل إلى التناص ، ص 14 .

البحث فيه ، و لكنه قد يكون زاده غموضا لانفتاحه على آفاق و حقول مصادر لا نهائية و لا محدودة ترفد النص الأدبي ، يقول رولان بارت في مقالته المعروفة من عمل الكتابة إلى النص، و أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات و المرجعيات و الأصداء ، هذه لغات ثقافية قديمة و حديثة .....[1]

وفي الحديث عن التناص عند" جوليا كريستيفا " تقول بأن التناص بمعناه الحقيقي قبل ظهوره على شكل مصطلح نقدي موجود قديما منذ أن وجدت الكتابة بذاتها قبل مئات السنين ، إلا أنه كمصطلح نقدي مستقل بخواصه حديث الظهور، فقد ظهر بداية في الأدب الفرنسي في الستينيات من القرن العشرين ، و يعود أصل ظهوره إلى الناقدة و الفيلسوفة الفرنسية جوليا كريستيفا التي وضعت له تعريفا مستقلا و منذ ذلك الحين فرض التناص نفسه في مجال النقد و الأدب كمفهوم له هيمنة واسعة ، وقد كان موضوعا لمناظرات كثيرة متناقضة أحيانا ، و صار شيئا فشيئا يعبر بشكل مفروض عن كل تصوير دقيق للحقل ، و لكن نظرا لثراء هذا المصطلح واجه انتقادات كأنه لفظ وحشي غريب لم يستطع أن ينجو من بعض التحريفات في البداية .[2] وقد دل هذا المصطلح منذ أول تعريف له على الظاهرة التي تحيط بتفاعل النصوص مع بعضها البعض ، إضافة إلى تأثير تلك التفاعلات بين النصوص في إنتاج الدلالات التي ينطوي عليها النص ذاته الذي يتضمن هذا التفاعل ،و قد خلط بعض الناقدين في العصر الحديث بين التناص كمفهوم مستقل و بين بعض المصطلحات الأخرى مثل : السرقة، التضمين، الاقتباس ، إلا أن التناص عند جوليا كريستيفا في جوهره بعيد كل البعد عن هذه المفاهيم حيث يشير التناص إلى أن الكاتب عندما يكتب نصه يبنه على نصوص سابقة تمثله و الخلط و التفاعلات و تمازجت فيما بينها و أخرج منها نصا مختلفا قد ينفي النصوص السابقة ، و لا تتفاعل النصوص بمجرد وصفها نصوص فقط بل توصف بأنها دلالية متماسكة لكل منها دلالتها الخاصة ، حيث تلتقي هذه الدلالات في النص الجديد

[1] أحمد الزغبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، ص 12 .
[2] جوليا كريستيفا ، www.wikiwand.com، اطلع عليه بتاريخ 24-01 - 2022 بتصرف .

لتخلق معنى جديد و دلالة جديدة في النص ، و بهذا فالتناص ينفي فكرة وجود نص مستقل و مكتف بذاته فلا بد لكل نص أن يكون متداخلاً مع نصوص أخرى . [1]

1) **درجات التناص** : بعد أن دار الحديث حول التناص عند جوليا كريستيفا وتم إظهار ملامح التناص بشكله العام، سيشار في هذه الفقرة إلى درجات التناص الذي يمكن أن يأخذه حسب درجة التفاعل بين النصوص، وسيتم ذكر درجات التناص فيما يلي :

- **التطابق** : و يعني الاتفاق أي تساوي النصوص في خصائصها البنيوية و نتائجها الوظيفية، مثل التطابق بين مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي للكاتب الإسباني أنطونيو بويرو بابيخو ، ومسرحية الإغتصاب للكاتب السوري سعد الله و نوس .
- **التفاعل** : إن كل نص هو تفاعل لنصوص سابقة ، فيكون النص مقتبسا لكن هدف الكاتب يدفعه لصياغة نص واحد من تلك النصوص له رسالته و دلالته الخاصة ، مثل مسرحية الحياة حلم للإسباني كالديرون دي لاباركا و حكاية النائم و اليقظان في ألف ليلة و ليلة .
- **التداخل** : عندما لا تحقق المداخلة التفاعل و الامتزاج بين النصين ، فإنهما يظلان دخيلين على النص الأصلي، حتى لو كانا يشبهانه وهذا ما يخلق صلة محدودة بينهما .
- **المجاورة أو التحاذي** : عندما لا توجد صلات بين النصوص تبقى العلاقة بينهما مجاورة مع محافظة كل منها على هويته .
- **التباعد** : يقوم على مقارنة نصوص مختلفة ولا ينتمي أي منها للآخر .[2]

[1] مدخل إلى التناص ، www.abjjad.com، اطلع عليه بتاريخ 24- 01 - 2022 بتصرف .
[2] التناص ،www.marefa.org، اطلع عليه بتاريخ 24 - 01 - 2022 بتصرف .

2) مبادئ التناص وقوانينه :

الأول : النفي والصراع .

الثاني : التقاطع والتضافر.

الثالث : الحوار.

إن هذه القوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحبة لكل قراءة لتلك النصوص " لأن تعدد قوانين القراءة هو أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في القراءة كل " كاتب (المبدع) أو قارئ لنص من نصوص .

القانون الأول : النفي والصراع :إن النص الجديد حسب هذا القانون يحاول أن يزيح النصوص السابقة و يقوضها و يتصارع معها و يتباين ليحل محلها ، أي أن هناك فعلا جدليا يقضي و يأخذ ما بين المخالفة و تأكيد الذات، و مفهوم الاختلاف كامن في الإنسان في نفسه . [1]

القانون الثاني :التقاطع والتضافر: ينطلق هذا الوعي القرائي من شعور بأهمية وقيمة النصوص السابقة وقابلية جوهرها وطبيعتها للتجدد والاستمرارية، أي سيتعامل معها بصورة حركية لا تنفي و تمحو الأصل، و إنما تقوم بتفعيله وإحيائه وتحويله وفقا لمتطلبات تاريخية لم تكن تعيشها تلك النصوص فينا سبق يعيد قراءة النصوص السابقة ويحتذيها و يمثلها ويعمق دلالاتها أو يكثفها .ولقد أشار باختين في كلامه عن مصطلح (الحوارية)الذي أعده جزءا من التناص إلى أنه لا ينبغي أن نحصرها في " عملية رد و تفنيد و مجادلة و نقاش و خلاف ، ذلك أن التوافق هو أكثر الأشكال أهمية في العلاقة الحوارية ، إنه غني في تنوعه وفي تمايزاته الصغيرة . و ليس ذلك نوعا من الصدى "، ولكن أيضا لا يمكن حصر التناص وفقا لهذا القانون فحسب، وإلا أصبحنا متحيزين لثقافاتنا العربية

[1] أحمد عدنان حمدي ، التناص و التداخل النصوص المفهوم و المنهج ، دار المأمون للنشر والتوزيع عمان ، ط 1 ، 2012 ، ص 18 .

الإسلامية، بل يمكن عده ركيزة من الركائز الأساسية في مفهوم التناص وقوانينه، لا يقل شأنا عن غيره من القوانين فللظواهر الأدبية أشكال معقدة وشبكة من العلاقات، فلذلك لا تقتصر نصوصها على التضافر مع بعضها مطلقا ولا تتنافى وتتصارع دائما، بل يمكن أن تتحاور أيضا, فالأمر كما يقول الدكتور محمد مفتاح نسبي إن الثقافة التي تنظر إلى أسلافها نظرة احترام أو نظرة انتقاض لابد لها من أن تتضافر مع جانب و تتصارع مع جانب ما و تتحاور مع جوانب أخرى، أي أنها ستتوزع ما بين الإحياء والتجاوز والحوار .

القانون الثالث : الحوار :إن النص الأدبي عندما يقاوم دلالات النصوص الأخرى وينتهك تقاليدها وينفيها لابد له من أن يمتاح بدوره من أعراف وتقاليد تجعله متميزا عن غيره من النصوص، أي أن النصوص متحاورة فيما بينها و تتفق في جانب وتختلف في زاوية أخرى ، تأخذ وتعطي تهدم و تبني تتقاطع وتتنافى، فهي نصوص واثقة من إبداعها المتجاور لقلق التأثر متحررة من مظاهر الاستلاب، لا تتضافر مع جميع الموروث أو الوارد من جانب آخر و لا تتنافى كليا معه، بل تتأمل وتستوعب وتنقد بوعي وقدرة وتقوض الأسس المتصدعة و تكشف الجوانب السالبة وتأخذ ما يثري إبداعها ويعمق دلالاتها بعد تمثله وتحويله وتفاعله في مخيلة المبدع، فهي كالخطوط المتشابكة تتقاطع في جانب وتتنافى في جانب آخر . [1]

3) شروط التنـاص :

يشترط في التناص الأدبي لكي يكون تناصا متمثلا وتحولا ومتملكا وزيادة المعنى من قبل النص الجديد، كما يذكر جيني في تعريفه للتناص، أن النصوص السابقة والمعاصرة ستؤول ويعاد إنتاجها في سياق جديد إبداعي خاص بالنص اللاحق، يخضعها لتحولاته الدلالية ليعطيها قيمة ووظيفة ومقصدية جديدة، فالنص اللاحق لا يرضى بأن تكون

[1] أحمد عدنان حمدي ، التناص و التداخل النصوص المفهوم و المنهج ، ص 20 .

النصوص المتقاطعة والمتنافية في فضائه النصي غير مندمجة فيه غير داخلة ضمن نظامه الدلالي وشبكة علاقاته المختلفة على مستوى كلية النص . [1]

4) وظيفــة الشعريــة للتناص :

إن التناص يعمل على إنتاج دلالة النص، و يجعله متعدد القيم لا أحادي القيمة بتعبير تودورف . فالنص الذي لا يحتوي على الظواهر التناصية هو نص عقيم بلا ظل بتعبير رولان بارت، فهو قانون من قوانين النص الأدبي التي تبحث عنها الشعرية فكل ممارسة دالة هي فضاء لانتقالات وتحولات أنظمة دلالية مختلفة متفاعلة، بوصفها أنظمة علامات متماسكة لها دلالتها الخاصة بها والتي تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد يتحمل مسؤولية إنتاج الدلالة في النص الجديد، أي أن النصوص والمقاطع والملفوظات وكلمات التناصية في النص الجديد هي عبارة عن دلائل مزدوجة أو متعددة متشكلة من ثلاثة أنظمة دلالية كما أرى، النظام الأول يشكل معنى النص أو دلالته الصريحة وله مرجعه اللغوي، والنظام الثاني يشكل دلالة النص الإيحائية وله مرجعه النصي، و هذان النظامان ينتميان لداخل النص منغلق ولقد أشار إليهما رولان بارت، والنظام الثالث سيحيل إلى خارج النص ليفتح انغلاقه .[2]

لذلك تبنيت تقسيم التناص إلى قسمين داخلي وخارجي، ولقد اجتهدت في بيان إدخال المصطلحات القديمة والحديثة تحت هذين القسمين هما :

أ) **التناص الخارجي:** وهو علاقة النص الأدبي اللاحق بالنص أو بالنصوص أو بالمقاطع من النصوص السابقة أو المتزامنة ، غير المنتمية للنصوص المبدع نفسه، أي علاقته بخارطة الثقافة العامة، سواء أكانت تلك العلاقات ظاهرة أم خفية مستترة أم شبه مستترة ؟

---

[1] المرجع نفسه ،ص21 .

[2] أحمد عدنان حمدي ، التناص و التداخل النصوص المفهوم و المنهج ، ص 23 .

يدخل ضمن القسم الأول كما أرى العديد من المصطلحات النقدية القديمة أو الحديثة العربية أو الغربية : فتحت مستوى التناص الخارجي الظاهر: يدخل من مفاهيم النقد العربي مفهوم الاقتباس، وهو أن يضمن المبدع نصه كلمة من آية من آيات القرآن الكريم أو شيئا من الحديث النبوي الشريف، و يدخل أيضا التضمين وهو : " كاستعارة الأنصاف والأبيات من غيرك، وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصدتك " مع شيء من التصرف . و يمكن درج مفهوم الظاهرة تحت هذا المستوى الظاهر ، و هو أن يؤخذ المعنى وحده أو مع اللفظ كله أو جزئه من غير تغيير أو بشيء من التغيير الظاهر ، أي أن التصرف بالنصوص السابقة سيكون تصرفا سطحيا و ظاهراً .

ب)**التناص الداخلي** : فهو تناص خفي و مستتر ، فيمكن أن يدخل ضمن هذه العلاقة في النقد العربي التلميح الذي يشبه اللغز و هو " أن يشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره "على أن تكون الإشارات غامضة ، و الذي أسميه التلميح النصي الملغز ، و كذلك يدخل ضمنه في النقد الغربي مفهوم التناص المذاب ، الذي عرفه مايكل ريفاتير بأنه " مجموعة النصوص التي نجد بينها و بين النص الذي نحن بصدد قراءته و قرابه ، و هو مجموعة من النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين " أي أنه لا يتواجد بشكل حرفي و مادي في النص اللاحق ، بل يوجد على شكل قرابة خفية أو إيحاء خفي يذكر القارئ بنص أو بعدد من النصوص السابقة في النص اللاحق المقروء ، فهذا الوضع هو مجرد تعالق " افتراضي لتداخل النص " .

أما التناص شبه المستتر، فيمكن أن يدخل ضمن هذه العلاقة في النقد العربي التلميح على أن يكون غير ملغز ، و قد أسميته التلميح النصي شبه المستتر ، و يدخل كذلك ضمنه في النقد الغربي التلميح و هو حضور النص بشكل أقل وضوحا و حرفيا في نص آخر، أي أنه يوجد في ملفوظ لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ

آخر ، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال، و إلا فإنه يكون غير ملحوظ ، و يسميه م بورو بالتناص المكني الذي " يبنى على علاقة استلزامية بين النصوص " .[1]

ولقد تنوع التناص في القصيدة " كَفَى بِكَ دَاءً " للمتنبي إلى نوعين من التناص و هما التناص الديني و التناص الأدبي الذي يتمثل في :

ثانيا: التنـــاص الديـني (قرآني)

يعني التناص الديني استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات التراثية الدينية و توظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها . و يفرض في هذه التناصات أن ينسجم مع النص الجديد ، و تعمقه و تثريه فنيا و فكريا ، و التناص و الاقتباس و التضمين من التراث أساليب فنية توظف لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي و تستحضر لتعزيز موقف الكاتب من الرؤى و المفاهيم التي يطرحها أو يثرها في نصه . [2]

كما أنه أيضا تداخل النصوص الدينية المختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية ....الخ مع النص الأصلي .[3]

و من نماذج التناص القرآني في قصيدة " كَفَى بِكَ دَاءً" للمتنبي وردت في الأبيات التالية :

إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاصًا مِنَ الْأَذَى* فَلَا الْحَمْدُ مَكْسُوبًا وَلَا الْمَالُ بَاقِيَا**[4]

ومعنى هذا البيت أنه مستمد و مقتبس من قوله الله تعالى : ﴿ يَأَيُّهَا الْذِينَ ءَامَنُواْ لاَ تُبطِلُواْ صَدَقَتِكُم بِالمَنِّ وَ الأَذَى كَالذِي يُنفِقُ مَالهُ رِئَاءَ النَّاسِ وَلَا يُؤْمِنُ بِاللهِ وَ اليَومِ الأَخِرِ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ صَفْوانٍ عَلَيهِ تُرَابٌ فَأَصَابَهُ وَابِلٌ فَتَرَكَهُ صَلدًا لاَ يَقدِرُونَ عَلَى شَيءٍ مِّمَّا كَسَبُواْ وَ اللهُ لاَ يَهدِى القَوْمَ الكَفِرِينَ﴾ [سورة البقرة : أية 264] .

---

[1] أحمد عدنان حمدي ، التناص و التداخل النصوص المفهوم و المنهج ، ص 27 - 28 .
[2] أحمد الزغبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، ص 131 .
[3] المرجع نفسه ، ص 37 .
[4] المتنبي ، الديوان ، ص 442 .

رئاء النّاس : مُراء لهم و سُمعة لا لوجهه تعالى .

صفوان :حجر كبير أملس .

وابل : مطر شديد عظيم القطر.

صلدا : أجْرَدَ نقيّا من التراب .

و نجد التناص الديني أيضا في قوله :

وَ تَحْتَقِرُ الدُّنْيَا احْتِقَـارَ مُجَرِّبٍ* وَ يَرَى كُلَّ مَا فِيْهَا وَ حَاشَاكَ فَانِيا**[1]

ومعنى هذا البيت أنه مستمد و مقتبس من قوله الله تعالى في قوله الله تعالى :﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴾ [سورة الرحمان : أية 26] فان : هالك

ونجد التناص أيضا في قوله :

وَمَا كُنْتَ مِمَّن أَدْرَكَ الْمُلْكَ بِالْمُنَى* وَ لَكِنْ بِأَيَّامٍ أَشَبْنَ النَّوَاصِيَا**[2]

حيث إنها مقتبسة من قول الله تعالى : ﴿ وَلَقَد أَرسَلْنَا مُوسَى بِأَيَتِنَا أَن أَخرِج قَومَكَ مِنَ الظُّلُمَتِ إِلَى النُّورِ وَذَكِّرهُم بِأَيَّامِ اللهِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لأَيَتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ﴾ [سورة إبراهيم : أية 5]

بأيّام الله : بنعمائه أو وقائعه في الأمم الخالية .

ونجد التناص أيضا في قوله :

كَتَــائِبَ مَا اِنْفَكَّتْ تَجُوسُ عَمَــائِرًا* مِنَ الْأَرْضِ قَدْ جَاسَتْ إِلَيْهَا فيَافِيَا**[3]

---

[1] المتنبي , الديوان ، ص 442 .
[2] المصدر نفسه ، ص 444 .
[3] المصدر نفسه ، ص 445 .

نلاحظ أن هذا التناص يظهر مع النص القرآني في قول الله تعالى : ﴿ إِذَا وَعْدُ أُولاَهُمَا بَعَثْنَا عَلَيكُم عِبَادًا لَّنَا أُوْلِي بَأسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِيَارِ وَ كَانَ وَعدًا مَّفعُول ﴾ [سورة الإسراء : أية 5]

وعد أولاهما : العقاب الموعود على أولاهما

أولي بأس : ذوي قوة و بطش في الحروب

فجاسوا : ترددوا لطلبكم باستقصاء

خلال الديار: وسطها

ثالثا: التنـــاص الأدبـــي

قد تتضمن القصيدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة بسبب حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر ثم تسربه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصورة أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك . فقد تكون هذه التناصات الأدبية أو الثقافية مباشرة أو غير مباشرة ، بمبناها أو بمعناها بوعي أو دون وعي ، غير أن تقصي مثل هذه التناصات يدخلنا إلى متاهات لسنا بصدد دخولها ، كما أن مثل هذا التقصي سينجح بنا ، مرغمين إلى نوع من التحليل القائم على التخمين و الظن و احتمالات التناص أو التأثر أو التقليد ... إلى غير ذلك من أمور تخرج بالدراسة عن فكرتها الرئيسية و تدفع بها إلى نوع من التطرف الذي وقع فيه و حذر منه كثير و من رواد التناص و نقاده و قد أشار رولان بارت إلى هذه المسألة بقوله : "أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات و المرجعيات و الأصداء ، وهذه لغات ثقافية قديمة و حديثة .....فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره و هي محاولة لتحقيق بؤرة النص .فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهول المصدر و لكنها مقروءة ، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص . [1]

[1] أحمد الزغبي ، التناص نظريا و تطبيقيا ، ص 153 .

و من نماذج التناص الأدبي التي تضمنتها قصيدة " كَفَى بِكَ دَاءً " للمتنبي عديدة مثل الأبيات التالية :

إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيْشَ بِذِلَّــةٍ ***فَــلَا تَسْتَعِدَّنَّ الْحُسَــامَ الْيَمَــانِيَا[1]

نلاحظ بأن التناص الأدبي في هذا البيت منسوب إلى اليمن يقول مخاطبا نفسه إنما يتخذ السيف ليرفع به الذل فإذا رضيت أن تعيش ذليلا فما تصنع السيف اليماني قال ابن جني : استعمل النهي موضع الاستفهام الذي استعمله غيره يقول :

فَلِمْ طَالَ حَمْلِي جَفْنَهُ وَ نِجَادَهُ*إِذَا أَنَا لَمْ أَضْرِبْ بِهِ مَنْ تَعَرَّضَا ؟** [2]

و نجد أيضا التناص الأدبي في قوله :

حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مِنَ نَأَى*وَ قَدْ كَانَ غَدَّارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا**[3]

نلاحظ أن التناص الأدبي يتضمن معاني لبيت الشعر الذي ينسب إلى قول غيلان بن شجاع النهشلي حيث يقول :

أُحِبُّ أَبَا مَرْوَانَ مِنْ أَجْلِ تَمْــرِهِ*وَأَعْلَــمُ أَنَّ الْجَــارَ بِالْجَــارِ أَرْفَقُ**

فَأُقْسِمُ لَــوْلَا تَمْــرُهُ مَــــا حَبَبْتُــهُ*وَكَانَ عِيَاضٌ مِنْهُ أَدْنَى وَ مَشْرِقُ**

الأكثر أحبه فهو محب و هو محبوب على غير قياس ، و قد قيل : محب على القياس . قال الأزهري " قد جاء المحب شاذا في الشعر" قال عنترة بن شداد :

وَلَقَدْ نَزَلْتِ فَــــلَا تَظُنِّــي غَيْــــرَهُ* مِنِّي بِمَنْزِلَــــــةِ الْمُحَبِّ الْمُكْــرَمَ**[4]

---

[1] المتنبي ، الديوان ، ص 441 .
[2] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ج 4 المكتبة التجارية الكبرى ، مصر 1930 ، ص1608 .
[3] المتنبي ، الديوان ، ص 441 .
[4] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ص 1609 .

ويقول الشاعر أيضا :

وَأَعْلَـــمُ أَنَ الْبَيْنَ يَشْكِيْكَ بَعْـدَهُ* فَلَسْتَ فُؤَادِي إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيَا**[1]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري المقتبس من قول الراجز حين يصف إبلاً قد أتبعها السير فهي تلوي أعناقها و تارة تمدها أخرى و تشكي إلينا و نشكيها و شكواها ما غلبها من سوء الحالة حيث يقول :

تَمـُـدُّ بِالْأَعْنَـــاقِ أَوْ تَثْنِيـْـــهَا*وَ تَشْتَكِـــي لَـــوْ أَنَّنَا نُشْكِيْـــهَا**[2]

و نجد أيضا التناص الأدبي في قول شاعر :

وَ لِلنَّفْسِ أَخْلَاقٌ تَدُلُ عَلَى الفَتَى*أَكَانَ سَخَاءَ مَا أَتَى أَمْ تَسَاخِيَا**[3]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري لعمرو بن كلثوم حيث يقول :

مُشَعْشَعَـــةً كَـــأَنَّ الْحُضَّ فِيْـــهَا ***إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينًا[4]

و قيل : سَخِينًا من السخونة نصب على الحال ، و البيت من معلقة عمرو و قد أسلفنا شرحه.

ويقول الشاعر: **أَقِـلَّ اشْتِيَاقًا أَيـُّـهَا الْقَلْبُ رُبَمَا***رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدِّ مِنْ لَيْسَ جَازِيَا**[5]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري الذي ينسب إلى البحتري حيث يقول : **لَقَدْ حَبَوْتُ صَفَـاءَ الْوُدِّ صَائِنَـةً***عَنِّى وَ أَقْرَصْتُهُ مَنْ لَا يُجَازِيْنِي**[6]

---

[1] المصدر نفسه ، ص 442 .
[2] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1609 .
[3] المصدر نفسه ، ص 442 .
[4] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1610 .
[5] المصدر نفسه ، ص 442 .
[6] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1611 .

و نجد أيضا التناص الأدبي في قوله :

وَجُرْدًا مَدَدْنَا بَيْنَ آذَانِـها الْقَـنَا* فَبِتْنَ خِفَافًا يَتَّبِعْنَ الْعَوَالِيَا**[1]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الذي ينسب لليلى الأخيلية حين تتبع عوالي الرماح في سيرها حيث تقول :

وَلَمَّـا أَنْ رَأَيْتَ الْخَيْلَ قُبْـلاً*تُبَارِي بِالْخُدُودِ شَبَا الْعَوَالِي**

الأقبل : الذي كأنه ينظر إلى طرف أنفه ، و هذا البيت قالته ليلى في فائض أبي عقيل و كان قد فر عن توبة يوم قتل ، و بعده :

نَسِيْتَ وَ صَالَةُ وَ صَدَدْتَ عَنْهُ* كَمَا صَدَّ الْأَزَبُّ عَنِ الظِّلَالِ**[2]

الأزب الكثير شعر الذراعين و الحاجبين و العينين ، و لا يكون الأزب نفورا ، لأنه ينبت على حاجبيه شعيرات فإذا ضربته الريح نفر .

يقول الشاعر أيضاً :

تَمَاشَى بَأَيْدٍ كُلَمَا وَافَتْ الصَفَا * نَقَشْنَ بِهِ صَدْرَ الْبَزَاةِ حَوَافِيَا**[3]

حيث نلاحظ بأن التناص الأدبي في هذا البيت يضمن معنى الجرد ، التي تمشي إذا وطئت الحجارة أثرت فيها مثل صدور البازرة و جعلتها حوافي مبالغة في وصف حوافرها بالشدة و هذا منقول من قول الراجز :

يَرْفَعْنَ فِـــي الرَّكْضِ أَمَـــامَ السُّبَّقِ* حَوَافِــراً كَالعَنْبَرِ الْمُفَلَّـــــقِ**[4]

الزوق : البازي ، و قيل طائر بين البازي و البشق .

---

[1] المتنبي ، الديوان ، ص 442 .
[2] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1611 .
[3] المصدر نفسه ، ص 442 .
[4] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1612 .

و نجد أيضا التناص الأدبي في قول الشاعر :

تُجَاذِبُ فُرْسَانَ الصَّبَاحِ أَعِنَّـــةً* كَأَنَّ عَلَى الْأَعْنَـــاقِ مِنْهَا أَفَاعِيَا**[1]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري المنقول من قول ذي الرمة حين وصف الناقة :

رَجِيْعَةُ أَسْفَـــــارٍ كَأَنَّ زِمَامَـــــهَا* شُجَاعٌ لَدَى يُسْرَى الذِّرَاعَيْنِ مُطْرِقُ**[2]

(الرجيعة و الرجيع من الإبل : ما رجعته من سفر إلى سفر وهو الكال. والشجاع الأفعى)

و يقول الشاعر أيضا :

بِعَزْمٍ يَسِيْرُ الْجِسْمُ فِي السَّرْجِ رَاكِبًا* بِهِ وَيَسِيْرُ الْقَلْبُ فِي الْجِسْمِ مَاشِيَا**[3]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري الذي مات صاحبه ، لأبي تمام حيث قال : **مَشَتْ قُلُوبُ أُنَاسٍ فِي صُدُوْرِهِمْ*** لَمَّا رَأَوْكَ تُمَشِّي نَحْوَهُمْ قَدَمَا**

وطريق أبي تمام أسلم ، لأنه ذكر تحرك القلب في موضع الشدة المهلكة ألا تراهم يقولون :انخلع قلبه فمات . و المعنى : لقوة عزمنا إذا سار الفارس في سراجه سار قلبه في جسمه يعني ذكاءه و يتقظ فؤاده ، فكأن قلبه ماش في جسده . [4]

و نجد أيضا التناص الأدبي في قول الشاعر :

قَوَاصِدَ كَافُـــورٍ تَوَارَكَ غَيْـــرِهِ*وَمَنْ قَصَدَ الْبَحْرَ استَقَلَ السَوَاقِيَا**[5]

[1] المصدر نفسه ، ص 443 .
[2] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1613.
[3] المتنبي ، الديوان ، ص 443 .
[4] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1613 .
[5] المصدر نفسه ، ص 443 .

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري قصدنا بها كافور و تركنا غيره من الملوك لأنه كالبحر و غيره كالساقية و هذا من قول البحتري حيث يقول :

وَ لَمْ أَرَ فِي رَنْقِ الصَّرَى لِيَ مَوْرِداً*فَحَاوَلْتُ وِرْدَ النيلِ عِنْدَ احْتِفَالِهِ**

الصرى : النهر و روي أن سيف الدولة لما سمع بيت المتنبي هذا قال : له الويل! جعلني ساقية و جعل الأسود بحراً . قال العكبري : وإذا كان المتنبي قصد هذا فلقد أبان عن نقض عهد وقلة مروء ة: لأنه مدح خلقا فلم يعطه أحدا ما أعطاه علي بن حمدان سيف الدولة و لا كان فيه من له شرفه و فضله ، لأنه عربي سادات تغلب عالم بالشعر ، ولم يمدحه مثله في الشرف و الحسب إلا محمد بن عبد الله الكوفي الحسني . [1]

و نجد أيضا التناص الأدبي في قول الشاعر :

وَ تَحْتَقِـرُ الدُّنْيَا احْتَقِـــارَ مُجَرِّبٍ* يَرَى كُلَّ مَا فَيْهَا وَ حَاشَاكَ فَانِيَا**[2]

نلاحظ بأن التناص الأدبي في هذا البيت يتضمن معنى اللفظة حشوة و لكنها حشوة فستق السكر ، و مثلها في الحشوات قول عوف بن محلم حيث قال :

إِنَ الثَّمَـــانِينَ وَ بُلِّغْتَـــهَا * قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلَى تَرْجُمَان**

و من أبياته التي يقال : إنه ارتجلها حين دخل على عبد الله بن طاهر فسلم عليه عبد الله فلم يسمع ، و أعلم بذلك فارتجل هذه الأبيات :

يَا ابْنَ الَّذِي دَانَ لَهُ المَشْرَفَانْ* طرًّا وَ قَدْ دَانَ لَهُ المَغْرِبانْ**[3]

[1] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1613 .
[2] المتنبي ، الديوان ، ص 443 .
[3] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1618 .

يقول الشاعر أيضا :

فَجَاءَتْ بِنَا إِنْسَانَ عَيْنِ زَمَانِــهِ* وَ خَلَّتْ بَيَاضًا خَلْفَهَا وَ مَآقِيَا**[1]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري من قول ابن الرومي حين وصف سواد العين حيث يقول :

أَكْسَبَــــهَا الحُبَّ أَنَّــــهَا صُبِغَتْ*صِبْغَةَ حَبِّ الْقُلُوبِ وَ الْحَدَقِ**

من أبيات جيدة لابن الرومي في وصف سوداء حسناء ، يقول فيها :

سَوْدَاءَ لَمْ تَنْسَب إِلَى بَرْص الْشَــقْ* ـــرُ وَ لَا كُلْفَــــة وَ لَا بَهْقُ**

لَيْسَتْ مِنَ العَبْس الْأَكَفُ وَ لَا الْقُلْـ ***ـــــحُ الشَفَاهُ الخَبَائِث العُرْقُ

بَــلْ مِـــنَ نَبَاتُ الْمُلُـــــوكَ نَاعِمَــةِ* تَنْشُــرُ بِالــدِلِ مَيَتْ الْشِبْــقُ**

و يقول أيضا ابن قلاقس عن سواد على بياض حيث يقول :

رُبَّ سَوْدَاءَ وَهَي بَيْضَاءُ مَعْنًى ***نَافَسَ الْمِسْكَ عِنْدَهَا الْكَافُورُ

مِثْلَ حَبِّ الْعُيُونِ يَحْسَبُهُ النَّا ***ظِرُ سَوَادًا وَ إِنَّمَا هُوَ نُورُ[2]

نجد أيضا التناص الأدبي في قول الشاعر :

وَ أَسْمَرَ ذِي عِشْرِيْنَ تَرْضَــاهُ* وَ يَرْضَاكَ فِي إِيرَادِه الْخَيْلَ سَاقِيَا**[3]

[1] المصدر نفسه ، ص 443 .
[2] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1614 .
[3] المصدر نفسه ، ص 445 .

نلاحظ بأن التناص الأدبي في هذا البيت أنه منقول من قول عبد الله بن طاهر في سيف حيث يقول : **أَخُو ثِقَةٍ أَرْضَاهُ فِي الرَّوْعِ صَاحبًا ***وَ فَوْقَ رِضَاهُ أَنَّنِي أَنَا صَاحِبُهْ**

أي هو يرضى بي أيضا و صاحبا فوق الرضا.[1]

و يقول الشاعر أيضا :

كَتَائِبَ مَا اِنْفَكَّتْ تَجُوسُ عَمَائِراً ***وَ مِنْ الْأَرْضِ قَدْ جَاسَتْ إِلَيْهَا فَيَافِيا[2]

نلاحظ بأن التناص الأدبي يتضمن معنى البيت الشعري لقول الأخنس بن شهاب الثعلبي:

لِكُلِّ أُنَاسٍ مِنْ مَعَدٍّ عَمَــارَةٍ* عَروضٌ إِلَيْهَا يَلْجَئُونَ وَ جَانِبُ**

عمارة : بدل من الناس . و العروض : الناحية ، يقال : أخذ فلان في عروض ما يعجبني أي في الطريق و الناحية . يقول لكل حي حرز إلا بني تغلب فإن حرزهم السيوف ، و من رواه : عروض بضم جعله جمع عرض و هو الجبل . [3]

[1] عبد الرحمان البرقوقي ، شرح الديوان المتنبي ، ص 1619 .
[2] المصدر نفسه ، ص 445 .
[3] المرجع نفسه ، ص 1620 .

خاتمة
Byhanderi

الخـــاتمة

نستنتج مما سبق بأن الدراسة الأسلوبية للقصيدة " كفى بك داء " للمتنبي جاءت وفق المنهج الأسلوبي الذي يعد من أكثر المناهج اللغوية دقة في تحليل القصائد نظرا لاختلاف مستوياتها التحليلية منها : الصوتية، والتركيبية، والدلالية لتصل في نهايتها إلى استنتاجات تحقق له فهم النص الأدبي الذي يتميز به كل أديب .

ولقد توصلنا من خلال بحثنا إلى مجموعة من النتائج أهمها :

- ضرورة الاهتمام بالدراسة الأسلوبية باعتبارها دراسة حديثة وموضوعية .
- غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة في القصيدة لأن الشاعر أراد الجهر بحزنه وآلامه ومعاناته وبث شوقه وحنينه .
- نظم الشاعر أبو الطيب المتنبي قصيدته باستخدام بحر من البحور الخليلية وهو بحر الطويل (فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن)، وقد طرأت عليه تغيرات حيث تحولت إلى (فعول، مفاعلن) .
- غلبة الجمل الفعلية على الاسمية نظرا لأن الجمل الفعلية لها تأثير قوي على نفسية المتلقي لما تحدثه من حركة الدلالة بين الماضي والمضارع فهي قابلة للاستمرار والتجدد، أما الجمل الاسمية فهي ذات الاستقرار والثبوت في أغلب الأحيان يستعملها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره المكبوتة .
- نلاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر قد تقيد بقافية واحدة وحرف روي واحد؛ هو حرف الياء وهذا راجع لكونها من الشعر العمودي وطبيعة الموضوع، ونوع الشعر .
- استعماله للأفعال بمختلف أنواعها: (الماضي، والمضارع، والأمر) ولكن بتفاوت، ومن الأفعال الأكثر استعمالا هي: الماضية والمضارعة مع غلبة الأفعال المضارعة، وهذا ما يدل على الحركة والسيرورة الدائمة . ولكنه يتخلى عن أفعال الأمر .

- بروز ظاهرة التكرار بكثرة على مستوى الألفاظ، أما على مستوى الجمل لم يكن هناك تكرار في القصيدة وهذا ما أعطاها إيقاعا ونغمة موسيقية خاصة بها .
- استخدام الشاعر العديد من الحقول الدلالية فقد لجأ إلى معجم الإنسان ليلمح عن ذاته وقد لجأ أيضا إلى حقل الطبيعة ليعبر عن ألامه ومعاناته لأن الإنسان بطبعه يميل إلى الطبيعة ونجده أيضا لجأ إلى حقل الحيوان الذي يرمز إلى شجاعته وفروسيته في القتال ومن خلال هذا التقسيم كله يتبيَّن بأنها توحي إلى نفس المعاني، وهناك علاقة ترابط وانسجام بين الحقول الدلالية .

وفي الأخير نقول لا شيء في هذه الحياة كامل، والكمال لخالق هذا الكون . كما نأمل أن نكون قد أضأنا جوانبَ من هذه القصيدة، وعن هذا الموضوع الذي تحدث عنه الشاعر " أبو الطيب المتنبي " بأسلوبه المميز، وتعابيره الجميلة فائقة الأناقة .

قائمة المصادر
و
المراجع
Byhanderi

قائمة المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم (رواية حفص) .

☜ **المصادر :**

2) المتنبي، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر، 1403 هـ – 1983م .

☜ **المراجع :**

3) إبراهيم أنيس :

- الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، القاهرة، د ط،1981م .
- موسيقى شعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1 ،1965م .

4) إبراهيم خليل، في النقد الألسني، منشورات أمانية، الأردن، د ط، 2002م .

5) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محي الدين عبد الله الحميد، دار الجليل، ط 4، 1972م .

6) ابن يعيش، شرح المفصّل، ج3، عالم الكتب، المبنى، دط، القاهرة .

7) أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 1420 هـ – 2000م .

8) أحمد شامية، في اللغة تمهيدية في مستويات البنية اللغوية، دار بلاغ، ط1، الجزائر، 2002م .

9) أحمد عدنان، التناص والتداخل المفهوم والمنهج، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م .

10) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985م .

11) أحمد مطلوب، أساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1989 – 1980م .

12) الأمير الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1982م .

13) التبيريزي الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 2001م .

14) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم كتب، القاهرة، ط4، 2000 .

15) جوليا كريستيفا، علم النص، د ت، فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل نظم، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1997م .

16) حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2001م .

17) الحمزاوي علاء، محاضرات في العروض والقافية، دار التيسير والطباعة، المنيا، 2002م .

18) سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام، الترجمة والنشر، ط1، مصر، 1995م .

19) سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2003م .

20) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، 1967م .

21) شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، ط2، القاهرة .

22) صلاح شعبان، موسيقى الشعر بين الابتاع والابتداع، دار الغريب، القاهرة، ط4، 1926 – 2005م .

23) عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، جزء 4، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1930م .

24) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، الهيئة العامة المكتبة، الإسكندرية، القاهرة، ط2، 1399 – 1989م .

25) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت .

26) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: الجزء الأول، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1990م .

27) عهود عبد الواحد، الصور المدنية (دراسة بلاغية أسلوبية)، دار الفكر والطباعة، ط1، عمان، 1990م .

28) كمال بشر، علم الأصوات، ج2، طبعة: بولاق السنة 1316 هـ .

29) محمد علي أبو العباس، الإعراب الميسر، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت .

30) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، 1966م .

31) محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 2001م .

32) محمد علي الهاشمي، العروض الواضح (علم القافية)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1416هـ- 1991م .

33) محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط1، 1427 هـ - 2008م .

34) مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، د ط .

35) منذر العياشي، الأسلوبية والتحليل، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002م .

36) منظور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2010م .

37) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 2012م .

38) نور الهدى لوشن، مباحث علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء للتجليد أفنى، القاهرة، د ط، د ت .

39) الوجي عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد النشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989م .

40) ياسين عايش خليل، علم العروض، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م .

41) يوسف حمادي، القواعد الأساسية في النحو والصرف، المطابع الأميرية، القاهرة، 1994م .

☜ مجـــــلات :

42) أحمد نضيف الجنابي، موسيقى الشعر، هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه ؟ مجلة الأقلام، بغداد، د ط، السنة الأولى 1964م ،ج4 .

43) سندس كرد آبادي، جمالية التكرار لدى المتنبي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها فصلية محكمة، العدد17 خريف، 1389هـ- 2010م .

44) مجيد صالح بك، كيرى راشكو، الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنيوية شكلية، مجلة العلوم الإنسانية والدولية، عدد 20، 1434هـ – 2013م .

☜ رسائل وأطروحات جامعية :

45) طبني صفية، البنية اللغوية لقصيدة " المومس العمياء" لبدر شاكر السياب، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في اللغة، تحت إشراف محمد بوعمامة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب، باتنة، الجزائر، 1423 هـ – 2002م .

☜ مواقع الإنترنيت :

46) التناص، www.marefa.org، زيارة بتاريخ 24-01-2022 بتصرف .

47) جوليا كريستيفا، www.wikiwand.com، زيارة بتاريخ 24-01-2022 بتصرف .

48) مدخل إلى التناص، www.abjjad.com، زيارة بتاريخ24-01-2022 بتصرف .

فهرس
الموضوعات
Byhanderi

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ ، ب ، ج

مدخل : ضبط المفاهيم 05

الفصل الأول : المستوى الصوتي (الموسيقي)

المبحث الأول :الموسيقى الداخلية..... 13

أولا :الأصوات المهموسة والمجهورة 14

ثانيا : الأصوات الانفجارية والاحتكاكية 18

ثالثا : التصريع 23

المبحث الثاني : الموسيقى الخارجية 24

أولا :الوزن 24

ثانيا : القافية 29

ثالثا :الروي 30

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

المبحث الأول : الجمل الفعلية والاسمية..... 33

المبحث الثاني: الجمل الإنشائية.....35

المبحث الثالث : تكرار الحروف والكلمات..... 40

الفصل الثالث : المستوي الدلالي والمعجمي

المبحث الأول : الحقول الدلالية 50
أولا: حقل الإنسان 50
ثانيا : حقل الطبيعة 50
ثالثا : حقل الحيوان 51
المبحث الثاني :التناص 52
أولا : مفهوم التناص 52
ثانيا : التناص القرآني 60
ثالثا : التناص الأدبي 62
خاتمة..... 71
قائمة المصادر والمراجع..... 74
فهرس الموضوعات.....80

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى دارسة المستويات الأسلوبية لقصيدة " كفى بك داء " للمتنبي جاءت وفق المنهج اللغوي اللساني نظرا لاختلاف مستوياتها التحليلية المختلفة منها: الصوتية، والتركيبية، والدلالية.

ومن هنا يطرح الإشكال التالي: ما هي أبرز مستويات التحليل الأسلوبي في القصيدة " كفى بك داء " للمتنبي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية قد قسمنا هذا البحث إلى مدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة.

حيث بدأت هذه الدراسة بالمستوى الصوتي بما تمثله من موسيقى داخلية فقد تناولنا فيها الأصوات المجهورة والمهموسة والاحتكاكية والانفجارية و التصريع. أما الموسيقى الخارجية فتناولنا فيها الوزن والقافية والروي، ثم تطرقنا إلى المستوى التركيبي والصرفي والبلاغي وتحدثنا فيه عن المستوى التركيبي وتناولنا فيها الجمل الفعلية والاسمية والجمل الإنشائية وتكرار الحروف والكلمات. ثم تناولنا المستوى الدلالي ممثلا في الحقول الدلالية التي تضمنتها القصيدة وتحدثنا أيضا عن ظاهرة التناص التي استخدمها المتنبي في قصيدته وقسمناها إلى نوعين التناص الأدبي والتناص القرآني ثم أنهينا الموضوع بخاتمة أوجزت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

ولقد توصلنا من خلال بحثنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة.

- نظم الشاعر قصيدته باستخدام بحر من البحور الخليلية وهو بحر الطويل.

- اعتمد الشاعر في قصيدته على حرف واحد كروي وهو الياء.

- أن نوع القافية في هذه القصيدة قافية مطلقة غير مقيدة.

- توظيف الشاعر العديد من الحقول الدلالية.

-توظيف الشاعر ظاهرة التناص فنوَّع في استخدامها بين التناص الأدبي والتناص القرآني.

Summary:

This study seeks to study the stylistic levels of the poem “Enough is your disease” by Al-Mutanabbi, which came according to the linguistic approach due to the imbalance. , and semantics.

Hence, the following problem arises: What are the most prominent levels of stylistic analysis in the poem “Enough with you is a disease” of Al-Mutanabbi?

To answer this problem, we have divided this research into an introduction, three chapters, and a conclusion.

Where this study began with the vocal level, as it represents from the internal music, we dealt with the loud, whispered, fricative, explosive and shriek sounds. As for external music, we dealt with meter, rhyme, and narration, then we touched on the structural, morphological, and rhetorical level, in which we talked about the structural level, in which we dealt with phrasal and nominal sentences, structural sentences, and the repetition of letters and words. Then we dealt with the semantic level represented in the semantic fields included in the poem, and we also talked about the phenomenon of intertextuality that Al-Mutanabi used in his poem, and we divided it into two types of literary intertextuality and Quranic intertextuality, then we ended the topic with a conclusion that summarized the most important findings.

WhThrough our research, we reached a number of results, the most important of which are:

-The predominance of voiced voices over the whispered.

- The poet organized his poem using one of the Khalili seas, which is the long sea.

- The poet relied in his poem on one spherical letter, which is Ya.

- The type of rhyme in this poem is absolute and unrestricted rhyme.

The poet employs many semantic fields.

The poet used the phenomenon of intertextuality, so he varied in its use between literary intertextuality and Quranic intertextuality

تم بحمد الله