الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي ~ تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البُـــنَى الأسلُوبيَّـــة في دِيـــوَان الشّنفَـــرى

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

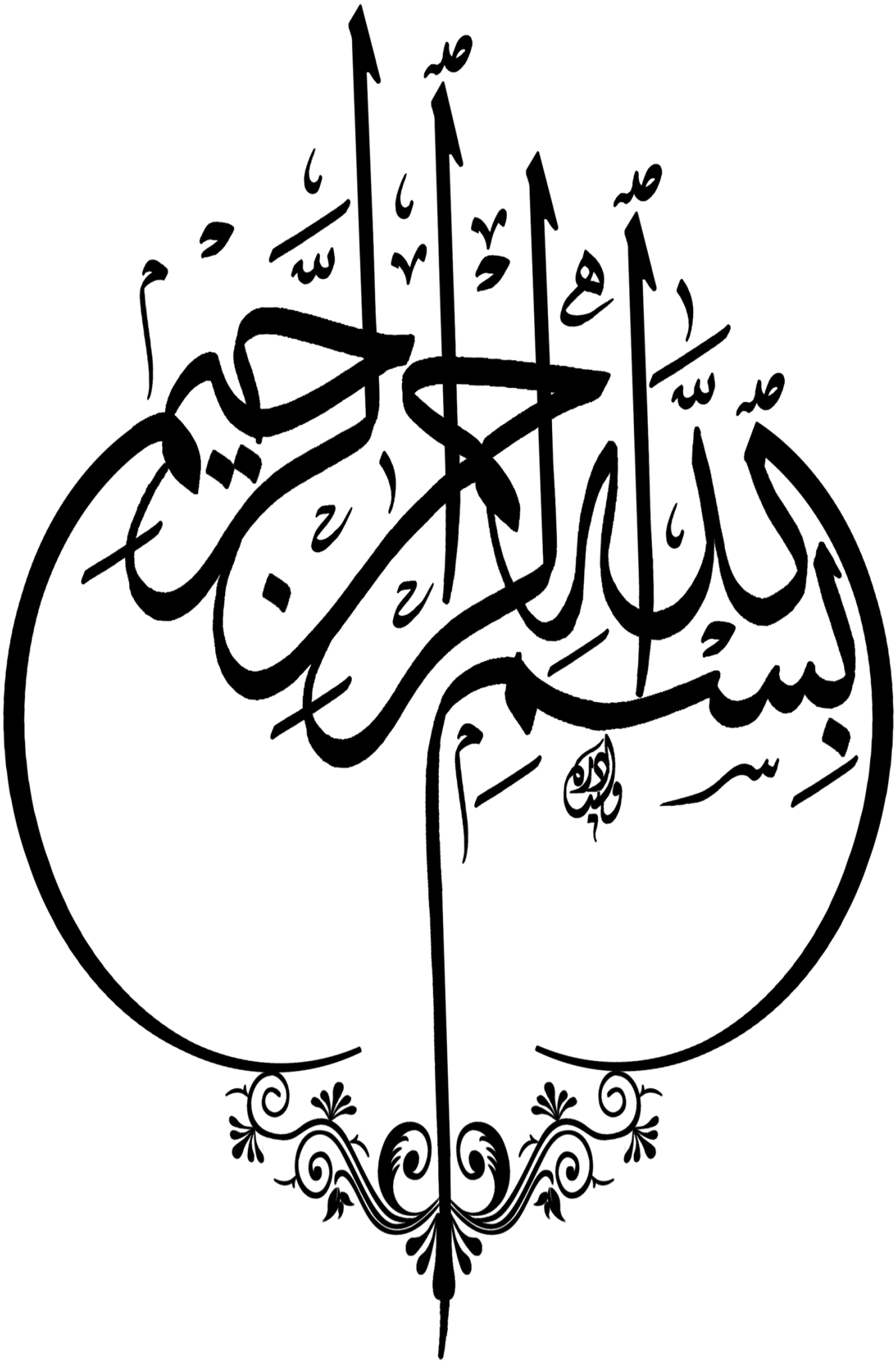
إعداد الطالبتين:
~ حـــدّة جدّي
~ هبة الله صونيا براهيم

إشراف الأستـــاذ:
~ د. عبد العزيز جدّي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاســـم واللقـــب	الرتبة العلمية	المؤسســـة الأصليـــة	الصفـــة
عزيز بورهدون	مساعد أ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي	رئيســـا
عبد العزيز جدّي	مساعد أ	جامعة الشيخ العربي التبسي	مشرفا ومقررا
عبد الرزاق يحي الشريف	مساعد أ	جامعة الشيخ العربي التبسي	مناقشـــا

السنة الجامعية: 2024 ~ 2025


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال الله تعالى: ﴿وَقُل رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

وقال سبحانه: ﴿وَإِن تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا﴾

وبإيمانٍ راسخٍ بأن الشكر حقٌّ لمن يستحقّه، نتقدّم بخالص الامتنان وجزيل العرفان إلى أستاذنا الكريم "عبد العزيز جدّي" الذي كان لنا خير معينٍ ومرشد، وسندًا دائمًا خلال مراحل إعداد هذا البحث.

لقد أغنانا بتوجيهاته السديدة ونصائحه الثمينة، ووقف بجانبا بدعمٍ صادق، فكان لذلك الأثر البالغ في إخراج هذا العمل في أبهى صورة. فجزاه الله عنا كل خير، وبارك له في علمه وعمله، وجعل ما بذله في ميزان حسناته.

ولا يفوتنا أن نتوجّه بجزيل الشكر والتقدير إلى لجنة المناقشة الموقّرة، التي أكرمتنا من وقتها وجهدها واهتمامها الكبير. ولقد أسهمت ملاحظاتهم البنّاءة وتوجيهاتهم الحكيمة في إثراء البحث ورفعه إلى مستوى متقدّم.

فلكم مني أسمى آيات الشكر والعرفان، وأسأل الله أن يبارك في علمكم، ويجزيكم خير الجزاء.

الطالبتان

الإهداء

إلهي، ما أطيبَ ليلًا تُزيّنه مناجاتك، وما أعذبَ نهارًا تُعطّره طاعتك، وما أهنأ لحظاتٍ يُحييها ذكرك، وما أكرمَ آخرةً تُظلّلها بعفوك، وما أبهى جنةً تتجلّى فيها رؤيتك...

إلى من حباه الله مهابةً ووقارًا، إلى من علّمني كيف يكون العطاء بلا انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز...

إلى والدي بوبكر رحمه الله، أسأل الله أن يجعله في عليين، مع الشهداء والصالحين، وأن يتغمده برحمته الواسعة.

وإلى ملاكي في الحياة، إلى من كان دعاؤها سر توفيقي، وحنانها بلسم جراحي..

إلى نبع الحنان، وأغلى الأحباب... إلى أمي الحبيبة، أزهر الله دربك بالعافية والرضا.

إلى إخوتي وأخواتي، وأبنائهم الذين يسكنون سويداء القلب، لكم مني أزكى التحايا وأصدق الدعوات.

وإلى رفيقات الدرب، وصديقات الروح، اللواتي لم تجمعني بهن رحم، بل جمعني بهن الود والوفاء... أنتنّ أخواتي في القلب.

وإلى كل من مرّ بذاكرتي، وكان له في مسيرتي أثر... لكم جميعًا أرفع أكف الدعاء، وأهدي ثمرة جهدي.

حدّة (مرام)



الإهداء

اتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان الى أستاذي الفاضل جدي عبد العزيز، الذي كان بمثابة المنارة العلمية والدليل الأمين في رحلتي الاكاديمية، فله منى أسمى آيات التقدير والعرفان على ما بذله من جهد كريم وتوجيه حكيم، فلا يوجد أجمل من هذا العطاء النبيل الذي أضاء دربي.

وأهدي هذا العمل الى والدتي الكريمة، التي كانت ولاتزال مصدر الحنان والقوة، والتي لولا دعاؤها المستمر ودعمها اللامحدود لما تسير لي بلوغ هذا الانجاز، فلا أجمل من حبها الذي يزهر في قلبي دواما.

كما أتقدم بجزيل الشكر الى اخواتي الأعزاء، الذين كانوا السند الصلب والدعم الثابت في كافة مراحل هذه المسيرة، وأهدي إليهم هذا العمل تقديرا لوقوفهم الدائم الى جانبي، فلا يوجد أجمل من وفائهم واخلاصهم المستمر.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل الى زوجي الحبيب، رفيق دربي وشريك حياتي، الذي كان لي عونا وصبرا وملاذا في كل الظروف، فلا يوجد أجمل من وجوده الكريم الذي يعمق سعادتي ويقوي عزيمتي.

وأخيرا، أتقدم بعظيم الامتنان الى زميلتي في هذا العمل، زميلتي الفاضلة جدي حدة، التي كانت خير رفيق في رحلة البحث والعطاء، فقد شاركتني الجهد وساهمت بالعمل والتشجيع، فلك مني أسمى آيات الشكر والتقدير على تعاونها المثمر ورحها العلمية النبيلة.

أهدي عملي هذا الى الجميع، وفاء لما كان، وأملا فيما سيكون.

هبة الله



مقدمـــــــة

مقدمة:

يُعدّ ديوان "الشّنفرى" من الأعمال الشعرية البارزة في الأدب الجاهلي عامة وأدب الصعاليك بصفة خاصة، لما فيه من طاقة تعبيرية متميزة، وصور أسلوبية تتجاوز حدود الزمان والمكان، وهو الأمر الذي يغري بإعادة قراءته لا من حيث المضمون فقط، بل من حيث الشكل الفني والأسلوبي أيضًا، ومن هنا تنبع إشكالية هذا البحث الرئيسية: **ما هي أبرز البُنى الأسلوبية في ديوان "الشّنفرى"؟ وكيف يمكن الغوص في أغوارها وكشف أسرارها من خلال تحليلها تحليلاً لغويًّا يستغرق مستوياتها اللغوية الثلاثة: الصوتي، والصرفي، والنحوي؟** وذلك باعتبارها مفاتيح لفهم الأسلوب الفني الذي اخْتطّه الشّاعر.

وتتجلى أهمية هذا الموضوع في كونه يُسلّط الضوء على الجوانب الأسلوبية الجمالية في شعر "الشّنفرى"، انطلاقًا من اللغة بوصفها الحامل الأول للدلالة والتأثير، فضلًا عن كون التحليل الأسلوبي من الاتجاهات الحديثة التي تمنح المتن الأدبي قراءة أكثر عمقًا وموضوعية.

وقد استند البحث على ما ورد من تنوع في الدراسات السابقة التي تعرضت لشعر "الشّنفرى"، ما بين مهتم بتتبع شخصيتهُ التاريخية ودورهُ في أدب الصعاليك، وبين مركّز على الجوانب الموضوعية والاجتماعية في شعره، إلا أن المعالجات التي تناولت البُنى اللغوية والأسلوبية في شعره من منظور تحليل منهجي متكامل لما تَزل محدودة في حدود ما اطلعنا عليه، وهو ما فسح المجال لهذا البحث كي يسدّ هذا النقص، ويسهم في إثراء هذا الجانب النقدي.

أما عن الأسباب التي دعت إلى اختيار هذا الموضوع، فإنها تعود إلى الرغبة في استكشاف الأسلوب الفني لدى شاعر متفرد، يمتاز شعره بطاقة لغوية خاصة، تعود إلى توظيف مميز للبنى اللغوية بمختلف مستوياتها، إلى جانب قلة الدراسات الأسلوبية المنهجية حوله.

وقد تم الاعتماد في إنجاز هذا البحث على مجموعة مهمة من المصادر والمراجع، من أبرزها:

-ديوان "الشّنفرى" بتحقيق: إيميل بديع يعقوب، في طبعته الثانية، الصادرة عن دار الكتاب العربي ببيروت سنة 1417هـ- 1996 م، وذلك باعتباره المدونة اللغوية محل الدراسة والتطبيق.

-"مسعود بودوخة" في كتابه (الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية)

-أحمد درويش في كتابه (دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث)

-"جميل حمداوي" في كتابه (اتجاهات الأسلوبية).

- "محمد عبد الله جبر" في كتابه (الأسلوب والنحو).

- مراجع لغوية وصرفية مثل: "محمد مفتاح" في (التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية)، و"إبراهيم أنيس" في كتابه "الأصوات اللغوية"، و"جوزيف إلياس، وجرجس ناصيف" في مؤلفهما (الوجيز في الصرف والنحو والإعراب)، و"عباس حسن" في مؤلفه الشامل (النحو الوافي)... هذا بالإضافة إلى دراسات حديثة أخرى في مجال اللسانيات وتحليل الخطاب.

ويتكوّن هيكل البحث إجمالا من مقدمة، ومدخل تمهيدي، وثلاثة فصول هي صلب الموضوع، بالإضافة إلى خاتمة تتضمن نتائج البحث وأهم مخرجاته، وذلك على التفصيل الآتي:

-**الفصل الأول:** خصص لدراسة المستوى الصوتي، حيث تعرّض للتحليل الصوتي للنصوص الشعرية الواردة في ديوان "الشّنفرى"، من خلال دراسة الخصائص الصوتية؛ كالمقاطع الإيقاعية الخارجية الناشئة عن الأوزان والقوافي، والمقاطع الإيقاعية الداخلية الناشئة عن التجنيس الصوتي، والتوازي الصوتي والتركيبي، والتكرار الصوتي. حيث يهدف هذا الفصل إلى الكشف عن الدور الذي تؤديه البنية الصوتية في تشكيل الإيقاع الشعري من جهة، وفي تعزيز الدلالة وإبراز المعاني الكامنة من جهة أخرى، مع التركيز على التفاعل بين الأصوات وظيفيًا وجماليًا في بنية النص الشعري.

-**الفصل الثاني:** خصص لدراسة المستوى الصرفي في ديوان "الشّنفرى"، من خلال تحليل البنى الصرفية المختلفة كأبنية الأفعال ودلالتها وبُناها الزمنية، وأبنية المشتقات وأوزانها الصرفية ودلالتها، حيث كشف البحث خلال هذا الفصل عن كيفية توظيف الشاعر لتلك البنى الصرفية في التعبير عن مواقفه وتجربته الشعرية، مع إبراز أبعدها الفنية والجمالية التي تضيفها التراكيب الصرفية إلى نسيج النص.

-**الفصل الثالث:** اهتم بتحليل المستوى النحوي التركيبي في ديوان "الشّنفرى"، من خلال دراسة تراكيب الجملة بأنواعها، والوظائف النحوية للعناصر داخل النص، كما يناقش هذا الفصل تأثير التنوع التركيبي على الإيحاء الشعري، وتوجيه الدلالة، وبناء المعاني، ويعتمد التحليل على قراءة نحوية دلالية تستكشف علاقة التركيب بالبنية العامة للنص الشعري، ومدى إسهامه في التعبير عن الرؤية الشعرية الخاصة ب"الشّنفرى".

وقد تمّ اعتماد المنهج الوصفي التحليلي إطارًا أساسًا في هذه الدراسة، لما يوفره من إمكانيات في رصد الظواهر الأسلوبية ووصفها وصفًا دقيقًا، ومن ثم تحليلها للكشف عن أبعادها ودلالاتها، كما تمّ اعتماد بعض مناهج التحليل الأسلوبي الحديثة، وعلى وجه الخصوص المنهج البنيوي، الذي يولي عناية خاصة بالبنية الداخلية للنص الأدبي، مستندًا إلى مبدأ المحايثة، والذي يقتضي التعامل مع النص بوصفه كيانًا مستقلاً ومغلقًا، منفصلاً عن السياقات الخارجية المرتبطة بالمؤلف أو المتلقي أو الظروف التاريخية والاجتماعية المحيطة، وقد مكّن هذا المنهج من دراسة الظواهر النصّية ضمن بنيتها الخاصة، واستجلاء العلاقات الداخلية التي تنتظمها.

وأما عن الصعوبات، فإنّ هذا البحث لم يَخْلُ من عقبات، أهمها ندرة الدراسات الأسلوبية التطبيقية على ديوان "الشّنفرى"، وصعوبة التعامل مع بعض النصوص في ظل اختلاف رواياتها وتحقيقاتها، بالإضافة إلى الحاجة الدائمة للربط بين المستويات اللغوية الثلاثة وتكاملها في التحليل.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر والتقدير لكل من قدّم لنا يد العون، من أساتذة أجلاء وزملاء أفاضل، ممن أبدوا رأيا أو قدموا مراجعة أو توجيها، فأسهموا في إخراج هذا العمل المتواضع.

وعلى صعيد التحديات التي واجهت هذا البحث، تجدر الإشارة إلى أنّه لم يكن بمنأى عن عدد من الصعوبات، والتي من أبرزها: ندرة الدراسات الأسلوبية التطبيقية التي تناولت ديوان "الشنفرى"، وهو ما أدى إلى محدودية المراجع التي يمكن الاستناد إليها في هذا السياق، مما تطلب بذل جهد مضاعف في تتبع النصوص وتحليلها، كما شكّل اختلاف الروايات والتحقيقات الخاصة بنصوص الديوان عائقاً منهجياً، حيث استلزم الأمر مراجعة دقيقة لمصادر متعددة بهدف الوصول إلى صيغة نصية معتمدة تسمح بإجراء تحليل أسلوبي دقيق.

وختامًا، لا يسعنا إلا أن نعبّر عن بالغ امتناننا وتقديرنا لأستاذنا الفاضل "عبد العزيز جدّي" الذي نال بحثنا هذا شرف إشرافه عليه، والذي لم يبخل عنا بملاحظاته البنّاءة ومراجعاته النقدية المتمحصة، وتوجيهاته المنهجية الصائبة، كما نتقدم بكل آيات الشكر لكل من مدّ لنا يد العون خلال مراحل إنجاز هذا العمل المتواضع، من أساتذة أكاديميين أجلّاء وزملاء باحثين أفاضل، حتى تمكننا من إكمال البحث وإخراج هذا الجهد العلمي إلى النور بصورته الحالية المتواضعة.

مدخل تمهيدي

مدخل تمهيدي:

اتساقًا مع عنوان هذا البحث الموسوم بـ: (**البنى الأسلوبية في ديوان الشنفرى**)، تقتضي الضرورة المنهجية أن نمهّد له بمدخل نظري يتناول المفاهيم الأساسية التي يُشكّل حضورُها محوراً مركزياً في البناء التحليلي للمتن الشعري المدروس، وهي: البنية، والأسلوب، والأسلوبية، حيث سيتم تناول هذه المصطلحات من زاويتين: لغوية واصطلاحية، بما يسمح بتحديد معالمها المفهومية وتوضيح أبعادها الإجرائية، انطلاقًا من قناعة علمية بأن وضوح المفاهيم شرط أولي لفهم طبيعة المنهج المعتمد وتوظيفه في القراءة التطبيقية.

1. **مفهوم البنية (Structure)** :

إن كلمة البنية لا تكاد تخرج مدلولاتها عن قَوام الشيء ومكوناته وهيأته، فالبنية تعرّف على أنها:

أ- لغة: وجدت لفظة بنية في مختار الصحاح "لأبوبكر الرازي": «البُنْيانُ الحائِطُ و(البنيَّةُ) على فَعِيلةٍ الكَعْبةُ يقالُ لا وَرَبِّ هذهِ البنَّيةِ ما كان كذا وكذا، و(البُنَى) بالضَّم مقصورٌ البِنَاءُ يقالُ (بُنْيَةٌ) و(بُنًى) و(بِنْيَةٌ) و(بِنًى) بكسْرِ الباءِ مقصورٌ مثلُ جِزْيَة وجِزى. وفُلاَنٌ صحيحُ (البِنْيةَ) أي الفِطّرةِ. و(البَنَاتُ) التَّماثيلُ الصُفَارُ تَلعَبُ بها الجواري. وفي حَديثِ عائشةَ رضِيَ الله عنها «كنتَ أَلْعَبَ مَعَ الجَوارِي بالبَنَاتِ.....»[1].

ومما جاء القاموس المحيط للفيروز الأبادي (ت817هـ): «البَنْيُ: نقيض الهَدْمِ،... وبِناءُ الكَلِمَةِ: لُزومُ آخِرِها ضَرْبًا واحِدًا من سُكونٍ أو حَركَةٍ، لَا لِعامِلٍ»[2].

وأيضا قوله تعالى: ﴿إن الله يُحِبُّ الَّذِينَ يُقاتِلونَ في سَبيلِهِ صفًا كأنَّهُم بُنْيَانٌ مَرْصُوص﴾. [الصف: 04]

---

[1] محمد (بن أبي بكر عبد القادر الرازي): مختار الصحاح، مكتبة لبنان. بيروت، (د. ط)، 1989م، ص 57.

[2] الفيروز آبادي: (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسَّسة الرسالة لبنان. بيروت، ط8، (1426هـ 2005م)، ص 1264.

والمقصود من الآية الصف أن: «الله يحب الذين يصفون أنفسهم حين القتال ولا يكون بينهم فرج فيه كأنهم بنيان متلاحم الأجزاء، كأنه قطعة واحدة قد صيت صبا، وعلى هذه الطريقة تيسر الجيوش في العصر الحاضر»[1].

ونجد في معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر: «بُنْية [مفرد]: ج بُنًى أبنية ما بنيّ ﴿فأتى الله بنيتهم من القواعد﴾[2]. بينما يعرفها "زكرياء إبراهيم" حسب سياق ورودها كالآتي: هيئة البناء: تركيبه... بنية الجسم البشري: قوامه، وتركيبه... صحيح البنية/ قوي البِنْية: في وضع صحي سليم... بنية الكلمة: بناؤها صيغتها الصرفية[3].

فمن خلال قراءتنا لتعريفات كلمة (**بنية**) في المعاجم القديمة مثل "مختار الصحاح" و"القاموس المحيط"، وكذلك في المعاجم الحديثة مثل "معجم اللغة العربية المعاصرة"، لاحظنا أن المعاني تبدو مختلفة في البداية، لكنها في الحقيقة تلتقي في فكرة واحدة، فسواء تحدثنا عن الحائط أو الجسم أو الكلمة، فإن "البنية" تثير دائما إلى تركيب منظم من أجزاء مرتبطة ببعضها؛ هذا يعني أن البنية هي الشكل أو الهيئة التي تتكون عندما تترابط العناصر بطريقة معينة؛ لذلك يمكنني أن استنتج أن البنية، في معناها العام، تدل على الترتيب أو التنظيم الداخلي الذي يجعل من أجزاء متفرقة وحدة واحدة لها معنى أو وظيفة.

ب- **اصطلاحا:** من الملاحظة أن مفهوم كلمة "بنية" ليس له تعريف موحدٌ أو ثابت لها، وسنتطرق هنا لأبرز التعريفات الاصطلاحية التي قدمها الباحثون والعلماء الذين عرضوا لمصطلح "البنية" بالدراسة، نجد رائد علم النفس التربوي "جان بياجيه" (Jean Piaget) (1896-1950) قد عرّف البنية على أنها مجموعة العناصر المشكلة لها تحكمها دائما قوانين صارمة حيث تقوم على تحويلات داخلية في إطار بنية معينة من خلال العلاقات التي تحكم عناصر ذاتها دون الاستعانة بأية عناصر خارجية[4].

وإذا ما انتقلنا إلى الأنثروبولوجي البنيوي "كلود ليفى اشتراوس" (Claude Lévi-Strauss) (1908-2009) سنجده يعرّف البنية بأنها: تكمن في العناصر المكونة لها حيث تحمل طابع النسق أو النظام

---

(1) المراغي (أحمد بن مصطفى) تفسير المراغي: شركة مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1365هـ، ج30، ص 28.

(2) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429هـ، مج1، ص 252.

(3) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، دار مصر للطباعة، (د. ط)، (د. ت)، ص 28.

(4) جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985م، ص 8.

فإذا طرأ عليها تغير على مستوى أحد هذه العناصر فإنه بضرورة يؤدي إلى حدوث تحولاً في العناصر الأخرى[1].

ويرى "عبد السلام المسدي" تعريفا للبنية فيقول: إن البنية عبارة عن مجموعة عناصر مركبة لكل عنصر ماهيته ووظيفته الخاصة، بكل بساطة أن هذه العناصر تقوم وفق قواعد وقوانين حيث أنه لا يمكن فصل كل عنصر عن بقية العناصر الأخرى[2].

وقد نخلص في الأخير إلى القول بأنّ البنية منظومة نسقية متحركة ومتصلة، تفصل مكوناتها وعلاقاتها وفق ضوابط داخلية محكمة، يستمد كل مكون فيها دلالته ووظيفته من موضعه في هذا النسق، وتعد أي تبدل داخلي في أحد مكوناتها إلى إعادة تشكيل آلي للعناصر الأخرى دون الاستناد إلى مؤثرات خارجية، ما يجعل البنية اطارة منهجية موحدة لتحليل الظواهر النفسية والثقافية والنصية كوحدات مكتفية ذاتيا.

2. مفهوم الأسلوب Style):

لقد لاقى مفهوم الأسلوب العديد من الاهتمامات من قِبَل الدارسين والنقاد قديمًا وحديثًا، وهذا متعلق بتنوع الكتابة واختلاف مواقف الكتّاب وألسنتهم وأذواقهم وثقافاتهم... حيثُ ركزوا على الأسلوب، وكان من أهم قضايا البلاغة العربية التي تجلتْ من خلالها مدى مهارة البلاغيّ العربي، وذلك من أجل معرفة سر جمالية الخطاب الشعري والنثري، فبقيا إلى جانب اهتمام الدرس العربي بدراسة الأسلوب، وهذا عند البحث المقارن بين أسلوب القرآن الكريم وأساليب الكلام الأخرى، فسيطرة البحث البلاغي على الفكر النقدي الأدبي عجّل بظهور علم الأسلوب، ففتح بذلك مجالا جديدا ينافس البلاغة القديمة في الأسلوبية، فاكتملت ونضجت لتصبح علما مستقلا له خصوصياته يتماشى مع المرحلة الحالية.

وتعريف الأسلوب يرجعنا إلى بعض المعاجم العربية لنجد أن لكلمة أسلوب مدلولات كثيرة.

أ- لغة: جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: «يقال للسَّطر من النَّخيلِ: أُسْلوبٌ وكلُ طريقٍ ممتَّدٍ، فهو أسلوبٌ، قال: والأسْلوبُ الطَّريقُ، والوجهُ، والمذْهَبُ، يُقالُ: أَنتم في أُسلوبِ سُوءٍ، ويُجَمعُ

[1] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مرجع سابق، ص 31.

[2] عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت. لبنان، ط1، 2010م، ص 111.

أَساليب، والأسْلُوبُ: الطريق تأخذ فيه. والأسْلُوبُ، بالضمّ: الفنّ؛ يقال: أخذ فُلانٌ في أَساليب من القولِ أَي أفَانِين....»[1] وأما في (القاموس المحيط) للفيروز آبادي: «الأسلوب: الطريق....»[2].

نستخلص من خلال التعريفين السابقين أن الدلالة اللغوية لمفهوم الأسلوب لا تكاد تخرج عن معنى الاعتدال من ناحية الكلام والأساليب التي يختلف بالاختلاف الطريقة يتابعها كل متكلم أثناء صياغة حديثة أو بناء خطابه من ناحية أخرى.

فالأسلوب من المفاهيم التي اهتم بها النقاد قديما وحديثا، لاختصاصه بطريقة التعبير وصياغة المعنى، وتعددت حوله التصورات، مما يستدعي الوقوف على معناه في الاصطلاح عند الفريقين.

ب-**اصطلاحا:** اختلفت آراء النقاد، قدامى ومحدثين، حول تحديد مفهوم الأسلوب، فاعتبره بعضهم سمة فردية، ورآه آخرون انعكاسًا للسياق اللغوي.

❖ **الأسلوب عند القدامى:**

تناول عدد من النقاد العرب القدامى مفهوم الأسلوب، وركزوا على خصائصه في التعبير والتأثير ومنهم نجد:

-"ابن قتيبة" (أبو محمد عبد الله بن مسلم) (276هـ- 889م) ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف، بحيث يكون لكل مقام مقال يقول: «وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجميين. ويشير إلى الشيء ويكنّي عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام»[3].

نلاحظ من خلال هذا التعريف أن (ابن قتيبة) لم يعرف الأسلوب كعلم مستقل بذاته، بل ربطه بقدرة المتكلم وطبيعة الموضوع، مؤكدًا أن الأساليب تختلف باختلاف المواقف.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص 473.

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص 98.

[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسير للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، (1427هـ.2007م)، ص 12.

-أما "عبد القاهر الجرجاني" (471هـ-1078م): فيربط تصوره للأسلوب بمفهوم "النظم"، بوصفه ترتيبًا مخصوصًا وتنظيمًا للكلام، ويطابق بينهما من حيث كونهما يعكسان تنوعًا في استعمال اللغة؛ وهذا التنوع لا يصدر عن الصدفة، بل عن وعي المتكلم واختياره المتأني، ومن هنا فإن النظم "عند الجرجاني" يتحقق من خلال توجيه المعاني النحوية، والتميز في الانتقاء والتأليف بين التراكيب الممكنة[1].

❖ **الأسلوب عند المحدثين:**

أما في النقد العربي الحديث فقد قدّم النقاد المحدثون تعريفات متعددة للأسلوب فنجد:

- "أحمد الشايب": يعرّف الأسلوب تعريفات مختلفة منها:

✓ فن من فنون التعبير، يتخذ أشكالًا متنوعة مثل القِصَصْ أو الحوار، أو المجاز، ويتجلى في الكتابة، أو التقرير، أو الحكمة، أو حتى في التمثيل الرمزي.

✓ طريقة في الكتابة أو في إنشاء النص، تقوم على اختيار الألفاظ وتنسيقها وتأليفها بما يتناسب مع المعاني، وذلك بهدف تحقيق الإيضاح والتأثير في المتلقي.

✓ هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[2].

- أما "مسعود بودوخة" فيعرف الأسلوب بأنه الطريقة التعبيرية المميزة لكاتب معين، أو لخطيب، أو لجماعة أدبية، أو حتى لحقبة زمنية محددة، كما يعد استخدامًا واعيًا للغة يوظف لأغراض جمالية وتواصلية[3].

بالرغم من تعدد التعريفات الأسلوب وتنوّع زوايا النظر إليه، إلا أنها جميعًا تصب في مصب واحد، وهو أنه الطريقة التي يعبر بها عن المعاني المختلفة، من خلال اختيار الألفاظ وتنظيمها.

---

[1] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 12.

[2] المرجع نفسه: ص 26. 27.

[3] مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، (1432هـ. 2011م)، ص 15.

3. مفهوم الأسلوبية (Stylistics):

يعدّ مصطلح "الأسلوبية"، حديث النشأة مقارنة بمصطلح "الأسلوب"، على حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين[1]، لصيقا بالدراسات اللسانية خلاف المفهوم الأسلوب الذي سبقت في النشأة بقرون لأنه كان مرتبطًا بالبلاغة القديمة.

الأسلوبية لها تعريفات عدة، قد تتباين وتختلف، لكنها تلتقي عند قضية واحدة، وهي دراسة النصوص الأدبية وتحليلها والتعمق في عناصرها اللغوية واستنباط مميزاتها الفنية، وكيفية تأثيرها في المتلقي.

وانطلق "عبد السلام المسدي" من «المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركّب جذره "الأسلوب" ولاحقته "يـ، ة"»[2] ومن البديهي أن نبدأ تعريفنا بالمصطلح في أصله الغربي، وذلك لأن شيوعه في اللغة العربية جاء نتيجة لترجمته عن المصطلح الأجنبي. وقد تُرجم هذا المفهوم إلى العربية بصيغ متعددة؛ فهناك من اختار ترجمته بـ"علم الأسلوب"، بينما فضّل آخرون استخدام مصطلح "الأسلوبية"، وهو المصطلح الذي نتبناه في هذا البحث، نظرًا لما يحمله من دقة دلالية وارتباط مباشر بالتوجهات اللسانية والنقدية المعاصرة.

تعرّف الأسلوبية في الدراسات اللسانية بأنها ذلك العلم الذي يسعى إلى دراسة الأسّلوب في الخطاب الأدبي وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية[3].

ويعرفها رائد اللسانيات الحديثة "شارل بالي" (Charles Bally) (1865-1947) بأنها: «دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي، أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللغة وأفعالها....»[4]، بينما يعرفها "رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) (1896-1982) بأنها: «بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[5].

---

(1) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. ت)، ص 16.

(2) -عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس. ليبيا، تونس، ط3، (د. ت)، ص 34.

(3) رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط1، (د. ت)، ص 46.

(4) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط2، 1430هـ، ص 12.

(5) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 37.

فهذه التعريفات تجعل من الأسلوبية منهجا إجرائيا يتناول اللغة الخطابية الإبداعية، فالأسلوبية تبحث عن سمات العناصر الموجودة في النص الأدبي، وذلك لبيان وجه اختلاف لغة الخطاب الإبداعية عن خصائص لغة الخطاب العادي، أو خصائص الفنون الإنسانية الأخرى.

ويذهب أبرز المنظّرين في مجال الأسلوبية الحديثة "بيير جيرو" (Pierre Guiraud) (1912-1983) إلى أنه: «يمكننا القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية....»[1] لذلك تعد الأسلوبية عند "ميشال أريفي" (Michel Arrivé) (1936-2017): «وصف لغوي للنص الأدبي»[2].

وعليه «الأسلوبية، أو (علم الأسلوب)، علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكتب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية فيميزه عن غيره....»[3].

وبناء على ما سبق، تعد الأسلوبية علما يحلل النص أو الخطاب الأدبي بهدف الوصول إلى إبراز خصائصه الفنية، «وعلى الرغم من أن الأسلوبية في بداياتها الأولى –على يد "بالي"-لم تكن تعنى إلا بالاتصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام أدبي، [فإنها] توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي». [4]«وهكذا ارتبطت الأسلوبية بالجانب الفني الجمالي، حتى غدا كل تعريف لها يشير إلى هذا الجانب، وإن كان بعضهم يعتقد بشمولية ميدان الأسلوبية وإمكان تناولها نصوصا ليست ذات طابع أدبي فني، فإن غالبية الدارسين يقصرون التناول الأسلوبي على اللغة الأدبية»[5].

والأسلوبية على حد تعبير جميل حمداوي: «هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية، والتركيبية والتداولية ومن ثم، فهي تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب وغير

---

[1] بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، الدراسة والترجمة والنشر مركز الانماد الحضاري حلب، الجميلة، شارع البحترية بناية الدملخي سورية، ط1، (د. ت)، ص 9.

[2] رابح بن خويلة: مقدمة في علم الأسلوب، ص 48.

[3] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب (دراسة)، مر: حسن حميد، ط2، 1427هـ، ص 131.

[4] مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد. الأردن، ط1، 1432هـ، ص 8، 9.

[5] المرجع نفسه: ص 9.

الأدبي، مع جرد مواصفاته المتميزة، وتحديد مميزاته الفردية، واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية، وتبيان آثار كل ذلك في المتلقي»[1].

وأيضا يعدّ "علم الأسلوب" «فرعا من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما، أو تميز نوعا من الأنواع الأدبية»[2].

يتضح لنا أن أغلب هذه التعاريف تكاد وإن لم نقل أجمعت على أن الأسلوبية منهج وطريقة النص الأدبي، باعتماد الظواهر اللغوية التي تتضمن مجموعة من القواعد والتقنيات، أما الأسلوبية تدرس هذه الظواهر من ناحية الفنية والجمالية، فببساطه، الأسلوب هو طريقة للتعبير، بينما الأسلوبية هي دراسة لذلك التعبير.

4. تعرف الصعلكة:

أ- **لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور: «الصُّعلوك: الفَقيرُ الذِي لا مالَ لَهُ... تَصَعْلكت الإبلُ: خرجت أوبارها، وانجردت، وطرحتها... رجل مصعلك الرأس: مدور....»[3].

وقال الفيروز آبادي في تعريفه للصعلكة: «صعلكه أفقره... والصعلوك الفقير، وتصعلكت الإبل طرحت أوبَارها....»[4].

نخلص من خلال هذين التعريفين اللغويين إلى أن الصعلكة تعني الفقر والتجرد من المال والمتاع، والصعلوك هو الفقير المعدوم الذي ارتبط بحالة اجتماعية تميزها الحاجة والحرمات.

ب- **اصطلاحا:** هم طائفة من الشعراء اشتهروا بالعَدْوِ والإغارة على القبائل للنهب، وقد كانوا على ثلاث مجموعات:

- أفراد خلعتهم قبائلهم لكثرة جناياتهم وجرائمهم.

---

(1) جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة (https://www.alukah.net) (د. ب)، ط1، (د. ت)، ص 7.

(2) محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية)، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1409هـ، ص 6.

(3) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك (في العصر الجاهلي)، دار المعارف القاهرة، ط3، (د. ت)، ص 21.

(4) عبد الحليم حفني: شعر الصّعَاليك منهجه وَخصائصه، مطبعة الهيئة العامة للكتاب، (د. ب)، 1987م، ص 17.

- وآخرون من أبناء الحبشيات، أخذوا منهنّ سواد اللون، فنبذهم المجتمع ظلما، وهم "أغربة العرب".

- وآخرون أفراد ميسورو الحال لكنهم احترفوا هذا السلوك ليغنوا به الفقراء؛ كعروة بن الورد[1].

ولقد فصّل في أسباب حركة الصعلكة الجاهلية ودوافعها، "يوسف خليف" مركزًا على الجانب الاقتصادي[2] والواضح أن الفقر، الذي يدل عليه المفهوم اللغوي، كان السبب الأساسي في نشوء هذه الحركة الاجتماعية والفنية، لأن الصعلكة ليست فقرًا وحسب، بل هي فقر يغلق منافذ الحياة في وجه صاحبه ويسد طرقها أمامه[3].

من خلال التعريفات يتضح لنا أن الصعلكة هي فقرٌ شديدٌ دفع بعض العرب في الجاهلية إلى الغزو والنهب، وكان الصعاليك إما مطرودين من قبائلهم، أو من أمهاتٍ حبشياتٍ رفضهم المجتمع، أو اختاروا هذا الطريق، وكان الفقر السببَ الرئيسي في ظهور هذه الظاهرة.

5. التعريف بالشاعر:

أ- اسمه: حينما «نقف على نسب "الشّنفرى" عند ابن الكلبي النّسّابَةِ، فلا نجده يُطْلِقُ عليه الاّ اسم "الشّنفرى"»[4] «وقد كادوا يجمعون على أن "الشّنفرى" لقب لهذا الشاعر، لُقّب بهِ لعظم شفتيه، او لحدَّته؛ واسمه ثابت بن أوس الأزدي، من أهل اليمن، حتى قام صاحب خزانة الادب فانتقد هذا الزعم، وسلم بأنّ "الشّنفرى" شاعر جاهلي، قحطاني من الأزد، ولكنه لم يسلم بكون "الشّنفرى" لقبًا لهُ، فقال: وزعم بعضهم أن "الشّنفرى" لقبه، ومعناه عظيم الشفة، وإن اسمه ثابت بن جابر، وهذا غلط الأن ثابتًا في زعمه كان من أصحاب "الشّنفرى"»[5] «ولا نجد في مصادر ترجمته

---

(1) محمود حمدي زقزوق: الموسوعة الإسلامية العامة، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤن الإسلامية، مصر العربية، (د. ط)، 1424هـ2003م، ص 864.

(2) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص7.17.

(3) المرجع نفسه: ص 21.

(4) محسن بن إسماعيل الحلبي: شرح شعر الشنفرى الأزديّ؛ تح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار الينابيع للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2004، ص 10.

(5) فوائد افرام البستاني: الشعر الجاهلي (نشأته، فنونه، صفاته)، جميع الحقوق محفوظة للمطبعة الكاثوليكية. بيروت، (د. ت)، ص 45.

تاريخًا محدَّدًا أو تقريبيًا لتاريخ ولاته، ولا لمكانها، ولا تعيينًا دقيقًا لوالده أو لوالدته التي يغلب الظنّ أنّها كانت أَمَة سوداء».[1]

ب- **نشأته:** اختلف الرواة فيها، قال بعضهم إنه نشأ في قومه الأزد، ثم نفروا منه فهجرهم. وقال فريق آخر: إنه نشأ في بني سلامان، بعدما أسروه صغرًا، فلمّا قوي عوده فرّ منهم وانتقم. ويرى بعض الرواة أنه ولد في بني سلامان ونشأ فيهم ولم يكن منهم، حتى قال يومًا لابنة مولاه: "اغسلي رأسي يا أخية"، فغاظها قوله ولطمته، فسأل عن سبب ذلك فأُخبر بالحقيقة، فأضمر الشرّ للقوم وهجرهم وأقسم أن يقتل منهم مئة رجل[2].

وكان "الشّنفرى" من أشهر عدّائي العرب، ممن لم تكن الخيل تدركهم، ومن هؤلاء تأبط شرًا والسُّلَيك بن السُلَكة، وعمرو بن البرّاق، وأسيد بن جابر، وهم رفاقه، إلاّ أن شاعرنا فاقهم حتى ضرب المثل بسرعته فقيل: أعدى من "الشّنفرى"[3]، وروى بعضهم أنّهم قاسوا نزوات "الشّنفرى" في عدوّه، فكانت أولا احدى وعشرين خطوة، والثانية سبع عشرة خطوة، والثالثة خمس عشرة خطوة.[4]

ج- **طرق معيشته:** كانت طرق معيشته قائمة على السلب والنهب والإغارة ليلاً؛ وحده أو بصحبة رفاقه العدّائين، فيروّعون النساء والأطفال ويبلبلون عقول الرجل، وإذا ما خافوا أن تدركهم الخيل اتجهوا نحو الجبال العصية والأودية الوعرة والمفاوز المضيّعة، فتغلغلوا فيها[5].

وكان اكثرهم من الشعراء، فخلّدوا مآثرهم هذه في أبيات جافية الظاهر، دقيقة التصوير، وألّفوا ما نسميه في الآداب جمهور الشعراء الصعاليك، وقد روى الرواة، عن "الشّنفرى" ورفاقه، كثيرًا من أخبار الغارات التي تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، ويختلط فيها التاريخ بالأسطورة[6].

د- **مقتله:** نقل الرواة في مقتل "الشّنفرى" روايتين، وفيهما أنّ بني سلامان هم الذين قتلوه بعد أن قتل منهم خلقا كثيرًا، وتقول الرواية الأولى: إنّ بنى سلامان قتلوه بمساعدة أسيد بن جابر أحد

---

(1) ديوان الشنفرى: تح: اميل بديع يعقوب، دار الكتب العربي. بيروت، ط3، 1418هـ، ص .10

(2) المرجع نفسه: ص10.

(3) شكري فرحات: ديوان الصعاليك (الشنفرى. عروة بن الورد. تأبط شرًا. السليك بن السلّكة)، دار الجيل بيروت، (د. ت)، (د. ط)، ص8 . 9.

(4) ديوان الشنفرى: تح: اميل بديع يعقوب، ص 10.

(5) يوسف شكري فرحات: ديوان الصعاليك، ص 8.

(6) فوائد فرام السبتاني: الشعر الجاهلي، ص 46.47.

العدّائين، وفي الثانية أنّه غزا بني سلامان فجعل يقتلهم، ويعرفون نُبله بأفواقها في قتلاهم، حتّى قتل منهم تسعة وتسعين رجلا، ثم غزاهم غزوةً، فندروا به، فخرج هاربًا، وخرجوا في إثره، فمرّ بامرأة منهم يلتمس الماء فعرفته، فأطعمته أقطاً ليزيد عطشًا، ثم استسقى فسقته رائبًا، ثمَّ غيَّبت عنه الماء، ثمّ خرج من عندها، وجاءها القوم فأخبرتهم خبره، ووصفت صفته وصِفَة نَبْله، فعرفوه، فرصدوه على ركيَّ لهم، وهو ركِيٌّ ليس لهم ماء غيره، فلمّا جنّ عليه اللّيل أقبل إلى الماء، فلمّا دنا منه قال: إنّي أراكم، وليس يرى أحدا إنّما يريد بذلك أنْ يُخرج رصَدًا إن كان ثمَّ، فأصاح القوم وسكتوا، ورأى سوادا وقد كانوا أجمعوا قَبْلُ إنْ قتل منهم قتيل أنْ يمسكه الذي إلى جنبه لئلاّ تكون حركة، قال: فرمى لمّا أبصر السواد، فأصاب رجلاً فقتله، فلم يتحرك أحد، فلما رأى ذلك أمن في نفسه، وأقبل إلى الركي، فوضع سلاحه، ثم انحدر فيه، فلما يرعْه إلّا بهم على رأسه قد أخذوا سلاحه، فنزل ليخرج، فضرب بعضهُم شماله فسقطت، فأخذها فرمى بها كبد الرجل، فخرّ عنده في القليب، فوطئ على رقبته فدقَّها، ثمّ خرج إليهم، فقتلوه، وصلبوه، فلبث عامًا أو عامين مصلوبًا، وعليه من نذرة رجلٌ، قال: فجاء رجل منهم كان غائبًا، فمرّبه وقد سقط، فركل رأسه برجله، فدخل فيها عظم من رأسه فبغَّت [أي: هاجت] عليه فمات منها، فكان ذلك الرجل هو تمام المئة.

ولا نعرف متى قُتِل "الشّنفرى"، وكلّ الذي نعرفه في هذه المسألة أنّه كان معاصرًا لتأبَّط شرًّا، وقُتِل قبله، وأنّ تأبّط شرّا رثاه، أمّا تأبّط شرًّا فقد تقدَّم الإسلام بقليل، فيكون "الشّنفرى" من شعراء القرن السادس للميلاد، وقد حدّد الزركلي سنة وفاته نحو 525م.[1]

هـ- **شعره:** انقسمت أشعار "الشّنفرى" بين كتب الأغاني، والمفضليات، والحماسة، وخزانة الأدب، وكل أشعاره وصف فيها غاراتهُ[2]، على أن أشهر قصيدة نسبت إليه هي لاميَّة العرب قصيدة ذات 68 بيتًا من البحر الطويل وسبب تسميتها اللامية لأن قافيتها لام، ومطلعها:

أقيموا، بني أُمِّي، صُدورَ مَطِيّكُمْ فَإنّي إلى قَومٍ سواكُمْ لأَمْيَلُ[3]

---

[1] ديوان الشنفرى، تح: إميل بديع يعقوب، ص 12، 13.

[2] يوسف شكري فرحات: ديوان الصعاليك، ص 9.

[3] الديوان: ص 38.

لكن "ابن دريد" يقول إنها لخلف الأحمر[1]. إلا أن القول الصحيح هو أنها للشّنفرى ودليل ذلك أنه ذكر اسم "الشّنفرى" مرتين في البيت 44 من لامية العرب:

فإن تبْتئِسْ بالشّنفرى أمُّ قَسْطَلٍ لما اغْتَبَطَتْ بالشّنفرى قَبْلُ أطولُ[2]

[1] ديوان الشنفرى: تح: اميل بديع يعقوب، ص 16.

[2] يوسف شكري فرحات: ديوان الصعاليك، ص 45.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

I. المستوى الصوتي:

تعد الأصوات دورًا جوهريًا في تحديد مميزات الشعر العربي وسماته، سواء أكان قديما أم حديثا، من خلال اختلاف شدتها وضعفها، حيث تتنوع الأصوات التي يخرجها الإنسان لتعكس مشاعره المختلفة، كالسعادة أو الدهشة أو الرهبة أو الحزن، حتى وإن لم يكن مدركًا لذلك بوعي.

تكمن الخصائص التعبيرية للأصوات في سماتها الفزيائية، ويمكن اعتبارها مصدرًا لتصوير طبيعة المحتوى الصوتي المتراكم داخل النص، فحدة الصوت أو رخاوته تتناسب مع الإحساس والانفعال الذي يريد المتحدث نقله للمتلقي. لذلك فإن انتقال الأصوات التي تعبر عن الشعور المناسب يساعد على إيصال العاطفة بوضوح حتى إننا نتمكن من تمييز طبيعة الإحساس بمجرد سماع الأصوات. فالصوت على حد التعبير "ابن سينا" «من بين المحسوسات يختص بحلاوة من حيث هو صوت عن نوع تلتذه الحاسة ونوع تكرهه».[1] والصوت يعد العنصر الأساسي فيما يعرف بموسيقى الشعر أو الإيقاع، الذي يحظى باهتمام واسع من قبل الدارسين، إذ نلاحظ أن ظاهرة الإيقاع تشمل مكانة بارزة ضمن السمات الفريدة للأبيات الشعرية.

1. الإيقاع الخارجي:

وقد تعددت الآراء في تحديد مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، فنجد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس (395 هـ) «..... يقال: وقَعَ الشيء وُقوعًا فهو واقع ..... والوقْعة: صَدْمَة الحرب. والوَقائع: مَنَاقِع الماء المتفرقة، كان الماء وَقَع فيها. ومَوَاقِعُ الغيثِ: مَسَاقِطَهُ ..... وأما الذي حكاه أبو عمرو، أنَّ الوَقْع: المكانَ المرتفِع من الْجَبَل، فكأَنَّه سَّمى به لأنَّ الذي يعلُوهَ يخافُ أن يقع منه».[2]

ونجد أيضا الفيروز أبادي (817هـ) يعرفه بقوله: «الإيقاعُ: إيقاع ألحانِ الغناءِ، وهو أن يقعَ الألحانَ ويَبْنِيَها».[3]

---

[1] -عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقي دراسة صوتية مقارنة، تقديم: مبارك حنون، يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن. عمان. الأشرفية، ط1، 2010م، ص 21.

[2] -ابن فارس أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ب)، (د. ط)، ج6، ص 134.

[3] -القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقشوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط08، (1426-2005)، ص 773.

من خلال التعريفين يتضح لنا ان الإيقاع يحمل معنى التكرار والتنظيم سواء أكان في الأصوات كما في الموسيقى أم في الأحداث الطبيعية، مثل سقوط المطر أو وقوع شيء ما وأيضا هناك بعد زمني في مفهوم الإيقاع من خلال التعريفين حيث يعتمد على ترتيب متتال او منتظم الأحداث أو الأصوات.

أما اصطلاحا فنجد محمد الهادي الطرابلسي يقول: «ولفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علم اللغة بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاصّ»،[1] والإيقاع أساسا من مصطلحات علم الموسيقى.

فالشعر العربي القديم عرّف الأوزان ولم يعطي عناية أو تركيزا كبيرا للإيقاع، حيث بنى علماء العروض تصورهم للإيقاع بناء على الترتيب الموزون للبحور وفق انتظامها المعهود.[2]

والإيقاع **RHYTHM**: «الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفُّق. والمقصود به عامةُ هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللِّين، والقصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التواتر والاسترخاء..... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين جزء وكل الأجزاء الأخرى كالأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالَب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صِفَة مشتركة بين الفنون جميعًا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص.....ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتَّباعه طريقة من ثلاث: التَّكرار، أو التعاقب، أو التّرَابُط».[3]

والإيقاع هو جوهر الشعر ومصدره وطاقته الأساسية، نظرا لدوره المزدوج في ربط عناصر النص ببعضها البعض والتأثير في القارئ. كما أن متعة النص لا تتحقق إلا من خلال تكامل جميع أجزائه من تعابير وهياكل مضمونه، والعنصر الذي يوحّد هذه المكونات هو الإيقاع.[4]

في هذا السياق يورد ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" تعريفا للإيقاع رابطًا إياه بالأوزان العروضية فيقول: «وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال

---

[1] -محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، العدد 32، 1991م، ص 11.

[2] -عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، (د. ب)، ط3، (د. ت)، ص 52.

[3] -مجدي وهبه (كامل المهندس): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت، ط2، 1984، ص 71.

[4] -كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص 49.

أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مسموعهُ ومعقولة من الكدر تمُ قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها... كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه».[1] فمفهوم الإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط ارتباطًا قويًا بالشعر الموزون، حيث يربط توازن الأجزاء العروضية بفهم الشعر وجماله. والإيقاع الشعري يقوم على نوعين: الأول الإيقاع الخارجي والثاني الإيقاع الداخلي «والعروض يحكم الأولى، أما الموسيقى الداخلية فتحكمها قيم صوتية باطنية، وهي أرحم من الوزن والنظم المجردين».[2]

سنتداول في بحثنا هذا السمات الإيقاعية وأشكالها في ديوان "الشّنفرى"، وقد قسمنا التحليل الصوتي إلى النوعين المذكورين سابقا، وهما الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

أ. الأوزان العروضية:

لغة: جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس (395 ه): «وزَنْتُ الشّيءَ وزْنَا والزِّنَة. قَدرُ وزنِ الشَّيء؛ والأصل وَزْنت ..... وهذا يُوازِنُ ذلك، أي هو مُحاذِيه. ووَزِينُ الرَّأْيِ: معتدِلُه».[3]

ورد في القاموس المحيط للفيروز بادي (817 ه): «..... ووَزَنَ الشِّعْرَ فاتّزن. فهو أوْزَنُ من غيرِهِ: أقْوَى، وأمْكَنَ. واتَّزَنَ العِدْلُ: اعْتَدَلَ. وأوْزَنُ القومِ: أوجَهَهُم».[4]

ويمكننا استنتاج من خلال ما سبق ذكره في تعريف الوزن بأنه لا يخرج عن دلالة الاعتدال والتوازن والقوة.

اصطلاحا: حين نتأمل في الإيقاع الذي يميّز الشعر عن النثر، ندرك أن هذا التناغم ليس عشوائيا، بل قائم على نظام دقيق يعرف في علم العروض ب "الوزن".

يقترن كل بيت شعري بوزنه الخاص، وهذا الوزن هو عبارة عن سلسلة من الحركات والسكنات التي تستخلص من لفظ البيت، ثم تجزأ إلى مستويات صوتية منظمة. تبدأ هذه المستويات من الأسباب (وهي واحدة تتكون غالبا من حرفين)، والأوتاد (وهي وحدات أصول قليلا تتكون عادة من

---

[1] -ابن طباطبا محمد أحمد: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، ط2، (1426ه -2005م)، ص 21.

[2] -مصطفى عبد اللطيف السحراتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، (د. ب)، (د. ط)، 1948م، ص 109.

[3] -أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، ص 107.

[4] -الفيروز ابادي: القاموس المحيط، ص 1238.

ثلاثة أحرف)، وتنتظم هذه الوحدات داخل ما يسمى بالتفعيلة، وهي الجزء الأكبر الذي يبنى من الوزن وتكرار التفعيلات بنسق معيّن يكوّن الكامل البيت.[1]

❖ الأوزان العروضية في نماذج من ديوان "الشّنفرى":

❁ قافية الباء:

أنا السِّمْعُ الأَزَلُّ فلَا أُبَالِي وَلَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ العِقَابِ[2]

أن سْسَمْعُل أزَلْلُ فلَا أُبَالِي وَلَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ لِعقَابِي

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

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلْتن فعولن

نظمت قافية الباء في ديوان "الشّنفرى" على وزن البحر الوافر.

وزنه الأصلي: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ويستعمل تاما: مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ويستعمل مجزوء: مفاعلتن مفاعلتن

مفتاح بحر الوافر: بحورِ الشعرِ وافرها جميْل

مفاعلتن مفاعلتن فعول

زحافات وعلل بحر الوافر في هذا البيت:

العصْب: هو تسكين الخامس المتحرك مفاعلَتن فتصير: مفاعلْتن

❁ قافية التاء:

لقَدْ أَعْجَبَتْنِي لا سقوطًا قِنَاعُهَا إِذَا ما مَشَتْ ولا بِذَاتِ تَلَفُّتِ[3]

لقَدْ أعْجبتْني لا سقوطَنْ قِنَاعُهَا إِذَا مَا مَشَتْ ولَا بِذَاتِ تَلَفْفَتِي

---

[1] مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر القاهرة، ط1، (1418هـ 1998م)، ص7.

[2] الشنفرى، عمرو بن مالك: ديوان الشّنفرى، حق: ايميل بديع يعقوب، النشر دار الكتب العربي: بيروت، ط2، (1417هـ-1996م)، البيت 1، ص 30.

[3] المصدر نفسه: البيت 6، ص 32.

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

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن

نظمت قافية التاء في شعر "الشّنفرى" على وزن بحر الطويل

مفتاح بحر الطويل: طويل له دون البحور فضائل

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الزحافات والعلل الواردة في هذا البيت:

القبض: وهو حذف الخامس الساكن: مفاعيلن مفاعلن

الحذف: وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة: فعولن فتصير: فعول

❁ **قافية الجيم:**

فَصَاحَتْ بِكَفِّي صَيْحَةً ثمَّ راجَعَتْ أَنِيْنَ المرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المشجَّجِ[1]

فصَاْحَتْ بِكَفْفِي صَيْحَتَنْ ثمْمَ راجَعَتْ أَنِيْنَ لمرِيضِ ذِي جِرَاحِ لمشجْجَجِي

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

نظمت قافية الجيم في ديوان "الشّنفرى" على وزن بحر الطويل.

الزحافات والعلل الموجدوة في هذا البيت:

القبض: وهو حذف الخامس الساكن: مفاعيلن فتصير: مفاعلن

❁ **قافية العين:**

تَطَوْفُ وَتُحْذُرَ أَحْوَاْلَهُ وَغيْرُكِ أَمْلَكُ بالمَصْرَعِ[2]

تَطَوْفُ وَتُحْذُرَ أَحْوَالَهُو وَغيْرُكِ أَمْلَكُ بلمَصْرَعِي

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

---

[1] المصدر السابق: البيت 4، ص40.

[2] المصدر نفسه: البيت 2، ص52.

فعولن فعول فعولن فعو فعول فعول فعولن فعو

نظمت قافية العين في ديوان "الشّنفرى" على وزن بحر المتقارب

القبض: هو حذف الخامس الساكن: فعولن فتصير: فعول

الحذف: هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة: فعولن فتصير فعو

❁ **قافية الفاء:**

يا صَاحِبَيَّ هَلِ الحِذَارُ مُسَلِّمي أوْ هَلْ لِحَتْفِ مَنِيَّةٍ مِنْ مَصْرِفِي[1]

ياصَاحِبَيْ هَلِلحِذَارُ مُسَلْلَمي أوْ هَلْ لِحَتْفِ مَنِيْيَتَنْ مِنْ مَصْرِفِي

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

متْفاعلن متفعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن

نظمت قافية الفاء على وزن بحر الكامل

مفتاح البحر: كمل الجمال من البحور الكامل

وزن بحر الكامل التام: متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وزن بحر الكامل المجزوء: متفاعلن متفاعلن

الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك: متَفاعلن فتصير: متْفاعلن

الطي: هو حذف الألف الساكنة من: متفاْعلن فتصير: مُتَفْعَلُنْ.

❁ **قافية اللام:**

وإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزَّادِ لم أكُنْ بأعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ القَوْمِ أعْجَلُ [2]

وإنْ مُدْدَتِ لأيْدِي إلزْزَادِ لم أكُنْ بأعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ لقَوْمِ أعْجَلُو

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

---

[1] المصدر السابق: البيت 1، ص 56.

[2] المصدر نفسه: البيت: 8، ص 59.

نظمت قافية اللام في هذا البيت على وزن البحر الطويل.

الزحافات والعلل الواردة في هذا البيت:

القبض: وهو حذف الخامس الساكن: مفاعيلن فتصير: مفاعلن

فعولن فتصير: فعول

الحذف: وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة: مفاعيلن فتصير: مفاعل

فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهِيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ[1]

فوَلْلَيْتُ عَنْها وَهِيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِي يُبَاشِرُهُوْ منها ذُقُونُنْ وَحَوْصَلُو

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

نظم هذا البيت على وزن بحر الطويل

الزحافات والعلل الواردة في هذا البيت:

القبض: وهو حذف الخامس الساكن: فعولن فتصير: فعول

❁ **قافية الميم:**

لا تَبْعَدِي إمّا هَلَكْتِ شامَهْ [2]

لا تَبْ عَدِي إمْ مَا هَلَكْ تِشا مَهْ

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

مستفعلن مستفعلن فعولن

ياربَّ غَوْرٍ جئْتُ مِنْ تهَامَهْ[3]

يا ربْ بَغَوْ رِنْ جئْ تُمِنْ تهَامَهْ

[1] المصدر السابق: البيت: 39، ص 66.

[2] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 75.

[3] المصدر نفسه: البيت: 13، ص 76.

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

مستفعلن مستفعلن فعولن

نظمت قافية الميم في ديوان "الشّنفرى" على وزن بحر الرجز

مفتاح بحر الرجز: في أبحر الارجاز بحر يسهل

مستفلن مستفلن مستفعلن

الخبن: حذف الثاني الساكن: مستفلعن فتصير: متفعل

❁ **قافية النون:**

فأنْتِ البَعْلُ يَوْمَئِذٍ فَقُوْمِيْ بِسَوِطِكِ لا أبالَكِ فَأضْرِبِيني[1]

فأنْتِ لْبَعْلُ يَوْمَئِذِنْ فَقُوْمِيْ بِسَوِطِكِ لا أبالَكِ فَضْرِبِيني

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

مفاعلْتُن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

نظمت قافة النون في ديوان "الشّنفرى" على وزن بحر الوافر

مفتاح بحر الوافر: بحور الشعر وافرها جميل

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

العصب: وهو تسكين الخامس المتحرك: مفاعلَتن فتصير: مفاعلْتن

بما أن "الشّنفرى" من شعراء الصعاليك الذين تمردوا على قبائلهم واختاروا حياة خاصة تتجاذبهم أطراف الطبيعة مصاحبين لحيواناتها وحوشها، فقد حمل هذا الشاعر وزر قبيلته بمشاكلها وأزماتها، فأخذ من التجارب الحياتية الكثير، فهو لم يخالط البشر فقط بقدر ما خالط الكائنات الأخرى، وتعوّد على حياتها في صراعاتها وآلامها وافراحها، فكانت التجارب ثقيلة والخبرات وفيرة؛ لذلك لا نستغرب أن يلجئ الشاعر إلى إيقاع بحر الطويل لطول نفسه وقدرته على احتواء مثل هذه التجارب العميقة الضاربة بجذورها في عمق الحياة البشرية وعمق تجارب الكون بكائناته الناطقة والجامدة، فالشاعر يحاور هذه الكائنات وكأنها بشر يحس ويشعر ويفكر، وهي ملاذه الذي يحتمي به وسكينته

[1] المصدر السابق: لبيت: 5، ص 79.

وطمأنينته التي يستقر إليها ويجد فيها ضالته على عكس البشر المتمثل في قبيلته التي لفظته وأخرجته من دائرة الوجود، فلا شك أن الشّاعر لكي يسقط ما بداخله، وما يثقل كاهله يلجأُ إلى إيقاع بحر الطويل حتى يتنفس، كما يحلو له ويجد ضالته في التعبير عمّا يخالجه من تجارب وأحاسيس ومشاعر، فالحياة صعبة، خاصة تلك التي اختارها الشاعر، وقد تمرّس عليها حتى إنه اختار هذه الحياة المفضلة لديه بمحض إرادته لأنه يراها الأنسب لتحقيق ذاته ووجوده وقد أقّر بذلك في قوله:

أقيموا بَني أمّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فإنّي إلى قَوْمٌ سِواكُم لأمْيَلُ [1]

وَلِي دُونَكُمْ أَهلُون سِيد عَملّسُ وأَرْقَطُ زهلُولُ وعِرفَاءُ جَيْأَلُ [2]

فهذا الإقرار هو إقرار نهائي لا رجعة فيه؛ لأنه خبر قبلية فوجد ألّا جدوى منها ولا جدوى من الحياة معها، ومع بشرها الذين يتلوّن ولا يستقرّ على حال، فاختار أهلا جددا يراهم كفيلين بأن يوفروا له العيش الرغيد والاطمئنان النفسي الذي يصيبوا إليه رغم صعوبة هذه الحياة بمشاكلها وقضاياها المتشبعة الأن الحيوان أو الجماد مخلوق على فطرته كما أو جدها الخالق سبحانه وتعالى والتعامل مع هذه الكائنات يحتاجها إلى محاورة من نوع خاص وهذا ما تقمصه "الشّنفرى"؛ ليجعل من نفسه عالما خاصّا وحياةً مختلفة عن حياة البشر، وهو يريدها ويرغب فيها لأنّه حاملٌ لاستقراره النفسي وطمأنينته من جهة، وعنصر لتحقيق وجوده وإثبات ذاته من جهة أخرى، وهذا لا يمنع أن الشاعر قد لجأ إلى إيقاعات بحور أخرى مثل: الوافر، الكامل، الرجز، المتقارب والمديد؛ لأنها بحور خفيفة وطربية جعلها الشاعر محطات صغيرة يسترجع فيها أنفاسه المثقلة والمتعبة بعد طول نفسٍ استغرقه في البحر الطويل ولا تكون هذه التجارب إلا تجارب خفيفة سطحية يمر بها الشاعر كما يمر بها كل انسان في حياته اليومية، وهي تجارب غير دائمة ومتباينة لاتقف على حال وليست متجذرة في نفس الشاعر مثلما تجذرت التجارب الطويلة العميقة في ذاته؛ لذلك نجد الشاعر يلجئ إلى هذه الإيقاعات الخفيفة لأنها تعتمد على تفعيلة أو تفعيلتين تتكرر كثيرا في إيقاع موحّد تطرب له الأذان وتنتشي بها النفس، سواء أ لدى الشاعر المخَاطِبْ أم لدى المتلقي المخَاطَبْ، وهكذا كان هذا التنويع في البحور محطة استراحة لشاعر لينتقل من تجربة عميقة إلى أخرى باستحضار إيقاع بحر الطويل.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 1، ص 58.

[2] المصدر نفسه: البيت: 5، ص 59.

❖ **جدول يمثل النسبة المئوية لكل قافية:**

البحر	عدد تكراره	النسبة المئوية
الطويل	15	٪ 81.68
الوافر	02	٪ 04.58
الكامل	02	٪ 04.58
الرجز	02	٪ 04.58
المتقارب	01	٪ 02.29
المديد	01	٪ 02.29

ب. القافية:

القافية تشكل العنصر الثاني في الموسيقى الخارجية للمقطوعات في ديوان "الشّنفرى" وقبل التطرق إلى دراسة بنية القوافي في القصائد، لابد لنا من عرض بعض التعريفات لها.

لغة: جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في الفعل (قَفَى) قوله: «..... يدلُّ على إتْباعِ شيء لشيء. من ذلك القَفْو، يقال قَفوت أثَرَه. وقَفَّيتُ فلانًا بفلانٍ، إذا أتْبَعتَه إيَّاه. وسِّميت قافيةُ البيت قافيةُ لأنها تقفو سائرَ الكلام، أي تتلوه وتَتْبعه».[1]

ومما ورد في أساسي اللغة لزمخشري قوله: «وقَفّى الشَّعر: جعل له قوافَي».[2]

[1] -ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج5، ص 112.

[2] -الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية: بيروت-لبنان، ط1، ج2، (1419هـ-1998م)، ص 94.

وفي تنزيل العزيز قوله تعالى: ﴿ثُمَّ قَفَّاينَا عَلَى أثراهِم بِرُسُلِنَا﴾. [سورة الحديد: الآية 26]

من خلال التعريفات السابقة نخلص إلى القول إنّ مادة "قفو" تدل على التتابع والإتباع والاستمرارية، حيث يرتبط معنها بمجيء شيء بعد آخر على نهجه ويتضح ذلك في اقتفاء الأثر بسير خلفه. وورود القافية في الشعر تالية لما قبلها، وتتابع الرسل واحدا بعد الآخر. فالمعنى الأساسي للكلمة يقوم على التعاقب والترتيب المتلاحق.

اصطلاحا: لقد تنوعت المفاهيم لهذا المصطلح ومن بين هذه التعريفات نجد في هذا السياق.

«القافية هي مجموعة أصوات تُكوّن مقطعا موسيقيّا، واحدًا يرتكزُ عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهاية أبيات القصيدة كلها»[1].

وتفاوتت وجهات نظر العروضين في تحديد الحروف التي تتألف منها القافية.

فنجد الخليل بن أحمد الفراهيدي ذهب إلى أنها: «من آخر حرف بين البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله هذا الساكن، أو مع حركته وحدها».[2]

والقافية تتكون من حروف خاصة بها، وهذه الحروف هي الأساس الذي يصنف القوافي إلى نوعين؛ "مطلقة ومقيدة" في ديوان "الشّنفرى"، فنجد الحروف التي تميز القوافي وهي خمسة: «التأسيس، والردف، والروي، والوصل، والخروج»[3].

01 . الروي: هو أهم الحروف في القوافي ويجب أن يكون ثابتا وغير قابل للتغيير. يجب أن يكون حرفًا صحيحاً وأصلاً في الكلمة، حتى لا يحذف. تُعتبر حروف المد والهاء من حروف الروى في حالات محددة. كما الروى يمكن أن يكون مقيدًا أو يكون مقيدًا (ساكنًا) مطلقا (متحركًا)، وحركته تسمّى المجرى، ويجب الالتزام بها أيضا.

---

(1) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشعراء والشعر الحر): دار الشروق للنشر والتوزيع: عمان. الأردن، ط1، 1997م، ص 168.

(2) الأخفشي أبو الحسن سعيد بن سعدة: كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة: بيروت – لبنان، ط01، (1394هـ - 1974م)، ص 33.

(3) التنوخي (القاضي أبو عبد الباقي عبد الله بن المحسن)، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م، ص 93.

02 . الوصل: هو حرف لين ناتج عن إشباع حركة الروى أو الهاء التي تليها، قد تكون الهاء ساكنة أو متحركة، وفي حالة الحركة تسمّى النفاذ.

03 . الخروج: وهو حرف المد الناتج عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ، مثل "ضربها" و"يوفقها".

04 . الرِدف: وهو حرف مد يأتي قبل الروي. إذ كان الألف، يجب الالتزام به، أما إذا كان "واو" أو "ياء": فيجوز التبادل بينهما.

05 . التأسيس: هو ألف يفصل بينه وبين الروي حرف يسمى الدخيل.

06 . الدَّخيل: وهو حرف صحيح: وتعرف حركته بالإشباع بالإضافة إلى ذلك، هناك حركتان:

- الحذو: وهي حركة ما قبل الردف.
- والرسُّ: وهو حركة ما قبل التأسيس[1].

القافية القديمة إذا قد تسهل من أمرها الحصيلة اللغوية، ولكنها بعد هذا تشل حركة التموج والتلوين الموسيقى في القصيدة شلا. أما القافية الجديدة فقد حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروى صوتا منتقلا، قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام لسطر أو للأسطر .... القافية الجديدة إذن كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعينه حتى عندما لا يقف عندها القارئ[2].

وفيما يلي أنواع القوافي في ديوان "الشّنفرى" من حيث الإطلاق والتقييد حسب حروف القافية.

❖ التطبيق على القوافي في ديوان "الشّنفرى":

1) **القوافي المقيدة:** هي ما كانت غير موصولة، أي ليس فيها حرف لين ناشئ عن إشباع حركة الروى.[3]

❁ القوافي المجردة الخالية من الرّدف والتأسيس:

---

[1] سند البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ب)، (د. ط)، 1993م، ص 86.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 194.

[3] مجدي وهبه، كمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 284.

من النماذج الشعرية التي جاءت فيها القوافي مقيدة مجردة في ديوان "الشّنفرى" نجد قوله: فيما يلي:

- **قافية الميم:**

لا تَبْعَدِي إمّا هَلَكْتِ شامَهْ.[1]

فَرُبَّ وادٍ نَفَّرَتْ حَمامَهْ [2]

وَرُبَّ خَرْقٍ قَطَعَتْ قتامَهْ.[3]

نلاحظ في قوافي الأسطر السابقة أن الشاعر اتخذ من حرف "الهاء" رويا ساكنا، لا يقبل الإشباع.

❁ **القوافي المردوفة:**

ونجد هذا النوع من القوافي فيما يلي:

- **قافية الدال:**

ومن أمثلة القوافي التي اعتمد فيها الشاعر ألف المد ردفا نجد ما ورد في قول الشاعر:

لا تَحْسَبِيني مِثْلَ مَنْ هُوَ قاعِدٌ على عُثَّةٍ أَوْ وَاثِقٌ بِكَسَادِ[4]

- **قافية النون:**

ومن القوافي المردوفة بالواو (حرف مد) ما جاء في قول الشاعر:

وَكَمْ مِنْ عَظِيم الخَلْقِ عَبْلٍ مُوَثَّقٍ حَوَاهُ وفيهِ بَعْدَ ذَاكَ جُنُونُ[5]

ومن القوافي المردوفة بالياء (حرف مد) ما جاء في قول الشاعر:

ولا عَيْبَ في اليَحْمُومِ غَيْرُ هُزَالِهِ على أنّه يَوْمَ الهِيَاجِ سَمِينُ[6]

---

[1] المصدر: البيت: 1، ص 75.

[2] المصدر نفسه: البيت: 2، ص 75.

[3] المصدر نفسه: البيت: 3، ص 75.

[4] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 44.

[5] المصدر نفسه: البيت: 2، ص 77.

[6] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 77.

سَأُخْلِي للظَّعينةٍ ما أرادَتْ وَلَسْتُ بِحَارسٍ لكِ كُلَّ حينِ[1]

يتبين من قوافي الأسطر السابقة أن الشاعر قد اتخذ ياء المد ردفًا.

نلاحظ في الأمثلة السابقة حروف الروي كانت متعددة حيث نجد حرف الهاء والنون والدال كلها شكلت حرف روي وكانت حروف الواو والالف والياء حروف مد.

تواتر هذا النوع من القوافي التي فيها امتداد للصوت، يجعلها تضفي على النّص سحرا خاصا وإيقاعا متميزا، وجاءت منسجمة، وكان ذلك نتيجة الصعلكة أو حياة التشرد والفقر التي عاشها الشاعر.

❁ **القوافي المؤسسة:**

لا نلاحظ وجود هذا النوع من القوافي بشكل لافت في ديوان "الشّنفرى" الذي بين أيدينا الا في قافية "الميم" كما يتضح في الأبيات الآتية:

- وربَّ قِرنٍ فَصَلَتْ عِظَامَهْ[2]

- وربَّ قَفْرٍ قَدْ عَلَتْ آكامَهْ[3]

وجدت عدة مرات في قافية واحدة من الديوان وهي قافية الميم، فتبين لنا أن حرف الهاء جاء في كل الأبيات ساكنا، وسبقه حرف الميم وهو حرف روي وآتى قبلها حرف التأسيس حرف الألف، فلم يؤثر بشكل لافت في تحريك الإيقاع وجماليته.

2) **القوافي المطلقة:** هي فرع من الحكم على الروي فيها؛ أي إن كان الروي محركًا بأي نوع من أنواع الحركة[4].

❁ **القوافي المجردة الخالية من الردف والتأسيس:**

من أمثلتها عند "الشّنفرى" نجد قوله في الأبيات الآتية:

---

[1] المصدر السابق: البيت: 3، ص79.

[2] المصدر نفسه: البيت: 4، ص75.

[3] المصدر نفسه: البيت: 7، ص75.

[4] أبو إسماعيل (بن أبي بكر المقري): العروض والقوافي، شر: يحي بن علي يحيى المباركة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، (1430هـ 2009م)، ص67.

- **قافية التاء:**

ألا أمُّ عَمْروٍ أجْمَعَتْ فاسْتَقَلَّتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَها إذْ تَوَلَّتِ[1]

بِعَيْنَيَّ ما أمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأصْبَحَتْ فَقَضَّتْ أمُورًا فاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّتِ[2]

نلاحظ أن قافية التاء غلبتْ في أبياتها القوافي المجردة الخالية من الردف والتأسيس لكن اكتفينا بالأبيات السابقة:

- **قافية الجيم:**

وقارَبْتُ مِنْ كَفَّيَّ ثُمَّ نَزَعْتُها بِنَزْعٍ إذا ما آسْتُكْرِهَ النَّزْعُ مِحْلَجِ[3]

فَصَاحَتْ بِكَفّي صَيْحَةً ثمَّ راجَعَتْ أنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المشجَّجِ[4]

- **قافية الدال:**

لا تَحْسَبِينِي مِثْلَ مَنْ هُوَ قاعِدٌ على عُثَّةٍ أَوْ وَاثِقٌ بِكَسَادِ[5]

- **قافية الراء:**

لا تَقْبُروني إنّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أبْشِرِي أمَّ عامرِ[6]

إذا آحْتَمَلُوا رَأْسِي وفي الرأس أَكْثَرِي وَغُودِر عِنْدَ المُلْتَقَي ثُمَّ سَائِرِي[7]

- **قافية العين:**

ليس لوالدة هَمُّها ولا قِيلُهَا لابْنِها دَعْدَعِ[8]

---

[1] المصدر: البيت: 1، ص 31.

[2] المصدر نفسه: البيت: 3، ص 31.

[3] المصدر نفسه: البيت: 3، ص 40.

[4] المصدر نفسه: البيت: 4، ص 40.

[5] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 44.

[6] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 48.

[7] المصدر نفسه: البيت: 2، ص 48.

[8] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 52.

تَطُوفُ وَتَحْذَرُ أحْوَالَهُ وَغَيْرُكِ أمْلَكُ بِالمَصْرَعِ[1]

- **قافية الكاف:**

ألا هَلْ أتَى عَنَا سُعادَ ودُونَها مهامِهُ بِيدٌ تَعْتلي بالصَّعالِك[2]

- **قافية النون:**

سَأُخْلِي للظَّعينةِ ما أرادَتْ وَلَسْتُ بِحَارسٍ لكِ كُلَّ حِينِ[3]

نلاحظ من الأبيات السابقة أن القافية مشتملة على وصل ناتج عن إشباع حركة الروي المتحرك بالكسر، وجاء الروي متعدد في هذه الأبيات فأتى مجرورا انسجاما مع شعور الشاعر بمرارة الانكسار والضعف.

ومن أمثلة القوافي المطلقة المجردة أيضا قول الشاعر في الأبيات الآتية:

- **قافية الميم:**

-ورُبَّ شَهْـــــــــرٍ غَبَرَتْ أيامَهْ [4]

-فَسِيقَ جَرْيَ الوعِلِ والنّعَامَهْ[5]

فالميم هنا حرف روي وحرف الهاء والوصل وهي هاء سكت متقلبة عن التاء، والتي يجد فيها الشاعر مخرجا لحياة التشرد والفقر التي يعيشها.

❁ **القوافي المردوفة:**

من أمثلة القوافي المطلقة المردوفة بالألف في ديوان "الشّنفرى" في الأبيات الآتية:

- **قافية اللام:**

-ولي دُوْنَكُمْ أهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْئَلُ[6]

---

[1] المصدر السابق: البيت: 2، ص 52.

[2] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 57.

[3] المصدر نفسه: البيت: 3، ص 79.

[4] المصدر نفسه: البيت: 6، ص 75.

[5] المصدر نفسه: البيت: 10، ص 76.

[6] المصدر نفسه: البيت: 5، ص 58.

-وأصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءِ جَالسًا فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ[1]

ومن القوافي المردفة بالياء حرف مد ما جاء في قول "الشّنفرى":

- **قافية الباء:**

-دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ[2]

-فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةَ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فيهِمْ بالحُسَامِ المُسَيَّبُ[3]

- **قافية التاء:**

-مُصَعْلِكَةٌ لا يَقْصُرُ السِّتْرُ دُونَها ولا تُرْتَجَي للبَيْتِ إنْ لَمْ تُبَيِّت[4]

- **قافية الفاء:**

-نَأَتْ أُمُّ قَيْسِ المَرْبَعَيْنِ كِلَيْهِما وَتَحْذَرُ أنْ يَنْأَى بها المُتَصَيَّفُ[5]

- **قافية اللام:**

-أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فإنّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[6]

-فأيَّمْتُ نِسْوَانًا وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ[7]

-تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلَاءُ المُذَيَّلُ[8]

- **قافية النون:**

-سَأُخْلِي للظَّعينةِ ما أرادَتْ وَلَسْتُ بِحَارسٍ لكِ كُلَّ حِينِ[9]

---

(1) الصدر السابق: البيت: 58، ص 70.

(2) المصدر نفسه: البيت: 1، ص 27.

(3) المصدر نفسه: البيت: 7، ص 28.

(4) المصدر نفسه ا: البيت: 21، ص 35.

(5) المصدر نفسه: البيت: 10، ص 55.

(6) المصدر نفسه: البيت: 01، ص 58.

(7) المصدر نفسه: البيت: 57، ص 70.

(8) المصدر نفسه: البيت: 68، ص 72.

(9) المصدر نفسه: البيت: 03، ص 79.

-إذا ما جِئْتِ ما أنْهاكِ عَنْهُ فلم أُنْكِرْ عَلَيْكِ فَطَلّقيني[1]

ونجد الردف بالواو في المقطوعة الشعرية الآتية:

- **قافية التاء:**

-قَتَلْنَا قَتِيلًا مُحْرِمًا بِمُلَبِّدٍ جِمَارَ مِنًى وَسْطَ الحَجِيج المُصَوِّت[2]

- **قافية الفاء:**

-وإنَّكِ لَوْ تَدْرِينَ أنْ رُبَّ مَشْرَبٍ مَخُوفٍ كداءِ البَطْنِ أوْ هُوَ أخْوَفُ[3]

- **قافية اللام:**

-إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ[4]

-وَأَسْتَفُ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلَا يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ آمْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ[5]

حروف المد هذه حملت معها نعما وإيقاعا شجيا، إضافة إلى ذلك فهي جاءت متناغمة؛ ولقد عكست لنا حالة الشعر.

❁ **القوافي المؤسسة:**

ومن القوافي التي وجدت في ديوان "الشّنفرى" ذات القوافي المؤسسة نجد القوافي الآتية:

- **قافية الميم:**

-لا تَبْعَدِي إمّا هَلَكْتِ شامَهْ[6]

-وربَّ حيٍّ فَرَّقَتْ سَوامهْ[7]

فنجد حروف المد تتكرر في هذه الأسطر مرتبطة بهاء السكت التي أحدثت موسيقى مميزة.

---

[1] المصدر نفسه: البيت: 04، ص 79.

[2] المصدر نفسه: البيت: 27، ص 37.

[3] المصدر نفسه: البيت: 11، ص 54.

[4] المصدر نفسه: البيت: 13، ص 60.

[5] المصدر نفسه: البيت: 23، ص 62.

[6] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 75.

[7] المصدر نفسه: البيت: 12، ص 76.

يتبين لنا في هذه المدونة، أن الشاعر يميل إلى التنويع في القوافي حيث اعتمد على قافية الباء، التاء، الجيم، الدال، الراء، العين، القاف، الكاف، اللام، الميم، وقافية النون؛ فأطال بين كل قافية واخرى وذلك دال على قدرته في التحكم في القافية التي يعتمدها في شعره كما أنه يتيح حرية أوسع للتعبير عن أفكاره حيث كل قافية مستقلة عن غيرها إيقاعيا.

2. الإيقاع الداخلي:

الإيقاع ظاهرة تتجاوز الوزن والقافية، فهو مرتبط بتناسق الأصوات وانسجامها، مما يمنح النص الشعري أوجهه الموسيقية عبر التآلف الصوتي والدلالي. ولا يمكن فصل الصوت عن العوامل الأخرى التي يعتمدها الشاعر لإثراء قصيدته، وإذ يعزز الإيقاع الداخلي ويؤثر في المستمع، ويسهم في إيصال المعاني بوضوح.

يقول في ذلك ابن جني: «أن كلماتها قد صيغت على نسق صوتي ملائم لمعانيها محاك للأحداث المعبرة عنها بهذه الكلمات»[1]، ويؤكد على ذلك بقوله أيضا: «فأما مقابلة الألفاظ بما يشكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتْلَئبٌ عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعله أصوات الحروف على سمة الأحداث المعبرة بها عنها، فيعد لونها بها ويتخذونها عليها..... من ذلك قولهم: خضم، وقضم. فلخضم للأكل الرطب والقاف لصلابتها لليابس....»[2]

فهو يرى أن هناك رابطا «بين أجراس الحروف والمعاني المعبرة عنها بيه، ويؤكد أهمية هذا الضرب من التأليف، إذ بيه يقوي المعني ويتأكد. ومما يؤيد ذلك أن استعمال هذه الكلمات في الجمل والعبارات من شأنه أن يمنح الكلام كله سيمات صوتيه معينة وأن يخلق جو موسيقي خاص متن شأنه أن يوحي بصورة المراد التعبير عنها».[3]

ومن الظواهر التي ساهمت بشكل واضح بتكثيف الإيقاع الداخلي في أبيات "الشّنفرى" التجنيس والتوازي والتكرار.

أ. التجنيس:

---

[1] ابن جني (أبو الفتح عثمان): سر صناعة الإعراب، تح: محمد علي التاجر، دار الكتب المصرية، (د. ب)، (د. ط)، (د. ت)، ج2، ص157 . 158.

[2] ابن جني: الخصائص، دار الكتب المصرية، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، (د. ط)، 1952م، ص157.

[3] كمال بشر: التفكير اللغوي بين القديم والجديد، ص408.

يعتبر التجنيس أو الجناس أو المجانسة..... من المحسنات البديعية التي تساهم بشكل واضح في توليد الإيقاع الداخلي للقصيدة العربية، وقد اعتنى به الدارسون المحدثون وصنفوا فيها الكثير من الكتب، وجعلوه أبواب متعددة..... ومنهم[1] عبد الله بن المعتز، وأبو على الحاتمي، والقاضي أبو الحسين الجرجاني وقُدّامة بن جعفر والكتاب وغيرهم وللجناس تسميات عدة: التجنيس والمجانسة والتجانس وكلها ألفاظ مشتقة من الجنس والشئان المتجانسان هما اللذان دخلا تحت جنس واجد وكلمتان متجانستان هما اللتان شابهت إحداهما الأخرى[2].

الجناس عند البلاغيين: «مِنْ مُحسّنات البديعية التّقليديّة وهما تَشابُه في الكَلمتين في اللَّفظ كُله أو بَعْضَه مع اخْتلاف المعنى».[3]

ومن أنواع الجناس في العربية والتي سنتناولها في الدراسة التطبيقية: الجناس التام الجناس اللاحق، والجناس المضارع. وبتصحفنا لديوان "الشّنفرى" نجد حضور هذه الأنواع.

1) **الجناس التام:** وهو «ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها.....»[4]

- **قافية التاء:**

وَهُنِّئ بي قَوْمٌ وما إنْ هَنَأْتُهُمْ وأصْبَحْتُ في قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمَنْبِتِي [5]

نجد (قَوْمٌ -قَوْمٍ) متفقتين في كل مخارج الحروف غير أنها يختلفان في حركة "حرف الميم." ويختلفان في المعنى؛ "القَوْمٌ" الأول تدل على أهل أبيه الذين أخذوه رهينةً، و"قَوْمٍ" الثاني تدل على قوم السباع.

- **قافية الدال:**

---

[1] ابن الأثير الموصلي (ابو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم): المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية. صيدا. بيروت، ج1، (د. ط)، (1411هـ .1993م)، ص 246.

[2] بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة. مصر الجديدة، ط2، (1418هـ.1998م)، ص 278.

[3] عبد النور جور، المعجم الأدبي، ص88.

[4] بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغية ومسائل البديع، ص 279.

[5] المصدر: البيت: 29، ص37.

كأنّي إذ لم أَمْسِ في دَارِ خالدٍ بِتَيْمَاءَ لا أُهْدَي سَبِيلًا وَلَا أَهدِي[1]

نجد كلمة (أُهْدَي –أَهدِي) متفقتين في كل مخارج الحروف غير أنهما مختلفتان في حركة "حرف الدال".

- **قافية اللام:**

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهِوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هُوَجَلُ[2]

فقد اتّفقت كل من الكلمتين: (هوْجَلِ –هُوَجَلُ) في عدد الحروف ونوعها وهيئتها بالإضافة إلى ترتيبها ومتفقتين في كل مخارج الحروف غير أنهما يختلفان في حركة "حرف الجيم" وهذا ما أدّى إلى اختلاف المعنى فالأولى تعني: الرجل الطويل الذي فيه حمق؛ بينما الثانية فيقصد بها: الشديد المسلك المَهول.

2) **الجناس اللاحق:** هو الذي اختلاف فيه المتجانسان في أنواع الحروف المتباعدة المخرج بشرط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف كقوله جل شأنه: ﴿وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ﴾ [سورة الهُمزة الآية: 1]

إذ إنّ مخرج الهاء واللام متباعدان[3].

- **قافية التاء:**

تَبِيتُ، بُعَيْدَ النَّوْمِ، تُهْدِي غَبُوقَها لِجَارَتِها إذا الهَدِيَّةُ قَلَّت[4]

تَحُلُّ، بِمَنْجاةٍ مِنَ اللَّوْمِ، بَيْتَها إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حُلَّت[5]

يتبين لنا هنا أن الكلمتين: (قَلَّتِ -حُلَّتِ) المختلفتين في الوحدة الصوتية الأولى "القاف" حرف خفافي لهوية [6]و"الحاء" حرف حنجري[7].

---

(1) المصدر السابق: البيت: 5، ص42.

(2) المصدر نفسه: البيت:20، ص62.

(3) مجدي وهبه، كمال المهندس: معجم المصطلحات العربية اللغة والأدب، ص139.

(4) المصدر: البيت:7، ص32.

(5) المصدر نفسه: البيت: 8، ص32.

(6) ربيعة برباق: علم الأصوات، دار قانة للنشر والتوزيع باتنة –الجزائر، ط1، 2016م.

(7) المرجع نفسه: ص124.

إِذَا هُوَ أمْسَى آبَ قُرَّةَ عَيْنِهِ مَآبَ السَّعِيدِ لم يَسَلْ: أينَ ظَلَّتِ[1]

فَدَقَّتْ، وَجَلَّتْ، وآسْبَكَرَّتْ، وأُكْمِلَتْ فَلَوْ جُنَّ إنْسَانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ[2]

ففي ثنائية (ظَلَّتِ -جُنَّتِ) اختلاف مخارج الوحدتين الصوتيتين في أول كلمة، فحرف الظاء أسناني[3] وحرف الجيم حنكية شجرية[4].

ومن أمثلة ذلك أيضا ما جاء في قول "الشّنفرى" من قافية اللام:

شَكَا وَشَكَتْ ثُمْ آرْعَوَى بَعْدُ آرْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ[5]

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بادِراتٍ وَكُلُّها على نَكَظٍ مِمّا يُكَاتِمُ مُجْمَلُ[6]

فنلمح في البيتين ثنائية (أجْمَلُ -مُجْمَلُ) المختلفتين في الوحدة الصوتية الأولى الألف حرف حلقي[7] والميم حرف شفوي[8]، يختلفان في حركة حرف الميم حيث ورد في الكلمة الأولى بحركة الفتح، وفي الكلمة الثانية بحركة الكسر.

ب. التوازي:

تعتبر ظاهرة التوازي من الظواهر التي اهتمت بها ظاهرة الدراسات اللغوية وهي تساهم بشكل واضح في إضفاء إيقاع موسيقي في النصوص الشعرية وكذلك النثرية، إذ «ليس التوازي شيئًا خاصًا باللّغة الشعّرية. إن هناك أنماطًا من النّثر الأدبي تتشكّل وفق المبدأ المنسجم لتوازي... ومهما يكن الأمر فإنا هناك فرقًا تراتُبيًا ملحوظًا بين توازٍ في الشعر وبيته في النّثر. ففي الشعر يكون الوزن بالضّبط هو الذي يفّرض بنية التوازي»[9].

---

[1] المصدر: البيت:11، ص 33.

[2] المصدر نفسه: البيت:12، ص 33.

[3] ربيعة برباق: علم الأصوات، ص 124.

[4] المرجع نفسه: ص 124.

[5] الديوان: البيت: 36 ص 65.

[6] الديوان: البيت: 36، ص 65.

[7] ربيعة برباق: علم الأصوات، ص 124.

[8] المرجع نفسه: ص 124.

[9] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م، ص 108.

«التوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارة القائمة على الازدواج الفني وترابط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر»[1].

وظهرت تعريفات عدة معاصرة لظاهرة التوازي ومن أشهرها أنها: «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»[2].

والتوازي «يكون أحيانا مترادفا بحيث بعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى، ويكون أحيانا متضاد، بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول»[3].

يقسم علماء اللغة المحدثون التوازي إلى ثلاثة أنواع رئيسية، لكن نحن سنركز على ظاهرتي: التوازي الصوتي والتوازي التركيبي لأنهما برزتا بشكل لافت في ديوان "الشّنفرى" ألا وهي:

1) **التوازي الصوتي الإيقاعي:** «ويعني به الصوت المفرد ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصوت صدى للإحساس»[4].

❁ **التوازي الصوتي الايقاعي في شعر "الشّنفرى":**

- **قافية التاء:**

من هذا الضرب قول "الشّنفرى":

ألا أم عمرو أجْمَعَتْ فاسْتَقَلْتِ وَمَا وَدَعَتْ جِيرَانَها إِذْ تَوَلَّتِ[5]

وَقَدْ سَبَقَتْنَا أَمْ عَمْرٍو بِأَمْرِهَا وَكَانَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيُّ أَظَلَّتِ[6]

بِعَيْني ما أَمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأَصْبَحَتْ فَقَضَّتْ أموراً فَاسْتَقَلَّتْ فوَلَّتِ[7]

---

(1) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، (1419هـ.1999م)، ص 7.

(2) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، البنان، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، (د. ت)، ص 97.

(3) المرجع نفسه: ص97.

(4) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، (1419هـ.1999م)، ص 21.

(5) المصدر: البيت: 1، ص31 .

(6) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 31.

(7) المصدر نفسه: البيت: 3، ص 31.

نلاحظ أن الشاعر قد وزع عناصر البيت توزيعًا هندسيا متكافئا يتجاوز مستوى التقابل الشكلي بين الكلمات إلى مستوى الإيقاع الذي يجعلنا أمام وحدات صوتية تخضع في تتابعها لنظام وتتوازي فيه العناصر توزيا منسجما في بنيتها الصوتية: (تَوَلَّتِ/ أَظَلَّتِ/ فوَلَّتِ).

ونجد أيضا قول الشاعر في:

- **قافية اللام:**

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارُ وَارْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفَكَلُ[1]

تحق التوازي من خلال توظيف الشاعر لثنائية (غَطْشٍ/ بَغْشٍ) في المخرج، والتي وظفها وفق نظام هندسي متماثل.

- **قافية الميم:**

وَمُضْمَر قد ألكت لجامَة[2]

وقطعَتْ مِنْ جَرْيِهِ حِزَامَه[3]

تتحقق عملية التوازي من خلال توظيف "الشّنفرى" لثنائية (لِجامَه/حِزَامَه) في مخارج الأصوات.

2) **التوازي التركيبي**: «وهو التوازي الخاص ببناء الجملة وهو ما يعرف بالتوازي الاعرابي»[4]

ومن هذا الضرب قول الشاعر في:

- **قافية الميم:**

فَرُبُ وادٍ نَفَرَتْ حَمامَة[5]

ورب خَرْقٍ قَطَعَتْ قتامة[6]

---

[1] المصدر السابق: البيت:56، ص 70.

[2] المصدر نفسه: البيت: 8، ص 74.

[3] المصدر نفسه: البيت: 9، ص 74.

[4] عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص 21.

[5] المصدر: البيت: 2، ص 74.

[6] المصدر نفسه: البيت: 3، ص 74.

ورب قرنٍ فَصَلَتْ عِظَامَة[1]

ورُبِّ شَهْرٍ عَبَرَتْ أيامه[2]

نلاحظ في البيت الثاني والثالث أن "الشّنفرى" بين عناصر تركيبية وفق الشكل التالي:

- (ف/و-رب/ رب -واد/ خارق -نفرت/ قطعت -حمامه/ قتامَه) وذلك في كل من البيت الثاني والثالث؛ أما بالنسبة للبيتين الرابع والسادس فقابل بين عناصر التركيب وفق الشكل الآتي:
- (و/ و-رب/ رب -قرن/ شهر-فصلت/ عبرت -عظامه/ أيامه) فكانت الجملة الأولى: فرب وادٍ نفرت حمامه هي جملة اسمية لأن أصلها التركيبي: رب وادٍ نافرة حمامه، حيث الجملة الفعلية نفرة حمامه جاءت نعتًا "وادٍ" المجرور ب "رب".

لكن من حيث المعنى، يكون اعتبارها جملة خبرية تفيد الإخبار عن قلة الأودية التي تنفر حمامها، لأن رب تفيد التقليل أو التكثير وفق للسياق.

والجملة الثانية: ورب خرق قطعت قتامه هي جملة اسمية في الأصل، حيث إن التركيب الأصلي هو ورب خرق مقطوعة قتامه، لكن تم التعبير عنها بجملة فعلية.

ج. التكرار:

يعتبر التكرار من الأسس الأسلوبية التي تعمل على تكثيف التماثل في النص الشعري . فإذا كان الوزن والقافية يدرجان في القصيدة تماثلات دورية، نجد أن التكرار يساهم في تمتين وحدتها العضوية-عبر التركيز على وظيفة التماثل الموقعي -بماهو معودة تتعدى (المستوى الصوتي للغة لأنها تتعلق بتكرار كلمات أو مجموعة من الكلمات أو بإطار الجمل)[3].

والتأمل في ديوان "الشّنفرى" يظهر له جليا أن التكرار جاء بأنماطه المتعددة، فمنها تكرار الصوت والمفردة اسما أو فعلا.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 4، ص74.

[2] المصدر نفسه: البيت: 06، ص74.

[3] محمد كنوني: اللغة الشعرية دارسة في شعر حميد سعيد، دار دجلة ناشرون وموزعون المملكة الأردنية الهاشمية عمان، ط1، 2013، ص 136.

1) تعريف التكرار:

– **لغة:** جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس في مادة كرّ: «.....يدلُّ على جمع وترديد. من ذلك كررت، وذلك رجُوعك إليه بعد المرّة الأولى، فهو الترديد الذي ذكرناه. والكرير، كالحَشْرجةِ في الحَلْق، تسمى بذلك لأنَّه يردِّدها.[1]

«الكرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار، وكرّ عنه: رجع، وكرر الشيء: أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث إذا رددته عليه».[2]

– **اصطلاحا:** هو «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشَّعر.....»[3].

والتكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية في ديوان "الشّنفرى"، إذ برز فيه بمختلف أنماطه، وسنتناول هذه الظاهرة اللغوية في مقطوعات الديوان وفق المستويات الآتية:

أولا: تكرارُ الصَّوْت: «تكرار صوت في تتابع سريع، ومثاله قول امرئ القيس (130.80 ق. ه): مِكَرْ مِفَرْ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا.....»[4].

2) تكرار الأصوات المجهورة:

«وهي حروف أشبع الاعتماد في مواضعها فمنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد فيجري النفس.....وحاول الرضي أن يميز بين المجهور والمهموس، فمثل لهما بالقاف ومحاولة نطقها والكاف ومحاولة نطقها، إذا نطقت القاف (قفق) والكاف: (كك)، فإذا انطقت القاف وجدت النفس محصورًا لا تحس معه بشيء وإذا قلت: ككك وجدت النفس جاريا مع النطق بها غير محصور»[5].

---

[1] -ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج5، ص 126.

[2] -أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ص 369.

[3] -مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117 – 118.

[4] -المرجع نفسه: ص 118.

[5] -رشيد عبد الرحمان العبيدي: معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، (د. ت)، ط1، (1428هـ2007م)، ص 79.

ويقول إبراهيم أنيس في تعريفه للصوت المجهور: «فالصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان»[1]

3) تكرار الأصوات المهموسة:

«وهو الصوت الخفي، وفي اللغة العربية حروف صفتها الهمس، وتسمى الحروف المهموسة.... وسميت بذلك لانها حروف أضعف الاعتماد في مواضعها معها النفس»[2].

ويقول إبراهيم أنيس: «فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به»[3].

وحسب إبراهيم أنيس فالحروف المجهورة هي: ز، م، ل، ب، ن، ع، د، ق، ج، و، أ، ز، ط، (الألف)، غ، ى، ض، ذ، ظ. وأحرف مهموسة هي: ف، س، ح، ه، ش، ك، خ، ص، ت، ث.[4]

نماذج عن الأصوات المهموسة والجهورة في ديوان "الشّنفرى":

القافية	الحروف المهموزة	عدد التكرار	الأصوات المجهورة	عدد التكرار	رقم البيت/ رقم الصفحة
الباء	الفاء	2	الألف	3	29 /7
	الشين	1	التون	2	
	الهاء	3	العين	1	
	التاء	2	اللام	4	
	السين	3	الياء	4	
	الثاء	1	الميم	6	
	الصاد	1	الزاي	2	
	الحاء	1	الباء	3	

(1) -إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص 21.

(2) المرجع نفسه: ص 214.

(3) -إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 22.

(4) -سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، (د. ط)، (1418هـ.1998م)، ص 13.

				الواو	1
التاء	التاء	6		اللام	4
	الفاء	1		الميم	4
	السين	1		العين	3
	الهاء	1		الراء	2
				الواو	4
				الدال	1
				الياء	1
				النون	1
				الذال	1
				القاف	1
				الجيم	2
				الألف	9
الجيم	الفاء	2		الألف	8
	الهاء	2		القاف	1
	الحاء	1		الباء	2
	التاء	3		الياء	2
	الكاف	2		النون	5
	الثاء	1		اللام	2
	السين	1		الميم	4
				الراء	1
				الواو	1
				الجيم	1
				العين	3
				الزاي	3
الدال	الكاف	1		النون	2

	الين	2	الألف	13	
	الفاء	1	الياء	4	
	التاء	1	الذال	1	
	الهاء	2	اللام	4	
	الخاء	1	الميم	3	
			الدال	3	
			الراء	1	
			الباء	2	
			الواو	1	
الراء	التاء	2	الواو	5	47 /8
	السين	1	الياء	3	
	الهاء	1	الميم	3	
	الكاف	1	الباء	3	
			الذال	1	
			اللام	5	
			الراء	2	
			النون	4	
			الجيم	1	
			الغاء	1	
			الألف	9	
			الطاء	1	
العين	التاء	2	الواو	4	52 /2
	الفاء	1	الذال	1	
	الحاء	2	الراء	2	
	الهاء	1	اللام	3	
	الكاف	1	الغاء	1	

	الصاد	1	الطاد	1	
			الألف	4	
			الياء	2	
			الباء	1	
			الميم	2	
			العين	1	
الفاء	القاف	2	الواو	3	55 /20
	الين	1	النون	4	
	الكاف	1	الميم	2	
	الثاء	1	الراء	3	
	الصاد	1	الجيم	1	
	الفاء	1	العين	3	
			الدال	1	
			الباء	1	
			اللام	2	
			الياء	3	
			الألف	6	
الكاف	الفاء	2	الظاء	1	57 /4
	الين	3	اللام	6	
	الهاء	2	الألف	4	
	الشين	1	القاف	1	
	الكاف	2	النون	5	
			الراء	3	
			الياء	3	
			الباء	3	
			الواو	4	

				الميم الدال	1 2	
اللام	الحاء التاء الهاء الكاف الصاد الفاء	2 2 3 1 1 2	الدال الياء الميم اللام الجيم الواو العين الضاد الراء الباء النون الذال الألف الطاء	1 2 3 4 1 2 2 1 2 1 1 3 9 1	62 /22
الميم	التاء الهاء	2 2	الألف الياء الراء الباء الغاء الواو الجيم الميم النون	3 1 2 2 1 1 1 2 1	76 /13
النون	السين	2	الألف	11	77 /3

	الخاء	2	اللام	5	
	الهاء	2	الياء	8	
	التاء	1	الباء	2	
			الراء	3	
			الواو	4	
			الغاء	1	
			الميم	3	
			النون	3	
			العين	1	

اعتمد الشاعر على أشباه الصوائت مثل: الميم، النون، الراء، واللام؛ لأنها أكثر الأحرف والأصوات انتشرًا في اللغة العربية وأكثر الأصوات وضوحًا في السمع وسهولة في التلقي فالميم والنون خفيفتان في النطق ولهما وقعهما القوي خاصة في الغنة والراء حرف مكرر له طرقاته التي تدوّي السمع واللام صوت منحرف ينقلنا من حالة إلى أخرى متى تغيرت الظروف والأحوال.

توظيف أصوات المد (الواو، الألف والياء)؛ وذلك لفتح المساحات الصوتية أثناء نقل التجارب العميقة التي تعين الشاعر على اسقاط مشاعره العميقة والتعبير عنها بشكل مريح دون حواجز نفسية لذلك يلجئ الشاعر كثيرًا إلى هذه الحروف والأصوات الممدودة، خاصة في مواضع الإشباع حتى يعطي الإيقاع الصوتي حقه الواجب ليكُون التوازن بين المعنى والشكل.

الأصوات المجهورة مثل: (الجيم، الضاد، العين، والدال) فهي أصوات عنيفة قوية يلجئ اليها الشاعر في مواقع القوة والعنف وتعبر عن المظاهر الخارجية والأحوال الظاهرية الواضحة أثناء الصراع مع المشاكل والأزمات وأثناء الدفاع عن الرسالة والقضية التي يأمن بها الشاعر.

الأصوات المهموسة مثل (الهاء، الحاء، التاء، الطاء، القاف والفاء) هي أصوات هادئة تعبر عن مواطن اللين والسهولة، وهي أكثر تعبير عن العوالم الداخلية النفسية لشاعر بشكل هادئ دون عنف لذلك فهي معبرة عن الأحوال النفسية الداخلية وليست المظاهر الخارجية خاصتًا في حوار الشاعر مع نفسه (المنولوغ) وحواره مع الكائنات الأخرى خلاف للبشر.

4) تكرار الكلمات: نلاحظ انتشار هذا النمط من التكرار، سواء في الكلمات المكررة أسماء أم أفعالا وقد استخدمه الشاعر بشكل واسع، حيث ألفينا ظاهرة أسلوبية مهمة في ديوان "الشّنفرى" خصت هذا التكرار؛ وذلك ورد في النماذج الآتية:

وإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزادِ لم أكُنْ بأعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ القَوْمِ أعْجَلُ[1]

أما بالنسبة لهذا البيت فقد وردت فيه أبرز الصفات الذميمة في مجتمعها القديم، وهي (الجشع) حيث لفت انتباه القارئ وجود تكرار مرتين للجذر اللغوي (أعجل)، وعمل هذا على الحط من قدر هذا المجتمع وبرز لنا أخلاق أفراده.

وَكُلٌّ أبوبَاسِلٌ، غَيْرَ أنَّنِي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَرَائِدِ أبْسَلُ[2]

هنا تكرر الجذر اللغوي (باسل) مرتين.

وما ذاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ، وكان الأفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[3]

يتبين لنا أن الكلمات (تفضّل، الأفضل، المتفضل) ذات الجذر اللغوي المشترك (ف ض ل)

ورد التكرر بصيغ مختلفة في هذا البيت وهذا ليس صدفة، بل هو أسلوب متقن يهدف إلى التأكيد على المعنى.

- **قافية الدال:**

كأنّي إذا لم أُمْسِ في دَارِ خالدٍ بِتَيْمَاءَ لا أُهْدَي سَبِيلًا وَلَا أَهدي[4]

- **قافية اللام:**

فَضَجَّ وَضَجَّت بالبَرَاحِ كأنها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ [5]

وأغْضَى وأغْضَتْ وأتْسَى وأتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ[6]

---

[1] المصدر: البيت: 8، ص 59.

[2] المصدر نفسه: البيت: 7، ص 59.

[3] المصدر نفسه: البيت: 9، ص 60.

[4] المصدر نفسه: البيت: 5، ص 42.

[5] المصدر نفسه: البيت: 33، ص 65.

[6] المصدر نفسه: البيت: 34، ص 65.

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ أَرْعَوَى بَعْدُ وَأَرْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ[1]

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بادِراتٍ وَكُلُّها على نَكَظٍ مِمّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ[2]

هممت وهمت ابتدرنا وأسدلت وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ[3]

استعمال الشاعر تكرار متشابه في أبيات متتالية (فضج وضجت)، و(أغضى وأغضت)، و(شكا وشكت)، (وفاء وفاءت)، (هممت وهمت): وهاذ التكرار كان في زمن الماضي؛ وذلك ما جعلها تتقارب في وحدة شعرية وزاد الصّورة جمالا.

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا أغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ[4]

"الشّنفرى" يكرر اسمه مرتين مرة في صدر البيت ومرة في عجز البيت وذلك ليأكد حضوره الدائم.

يتبن مما سبق أن التكرار ورد في ديوان "الشّنفرى" بطريقتين تكرار اسمي وتكرار فعلي وغلب على الديوان التكرار الفعلي؛ وهذا التكرار يأكد أن شعره هو امتداد للجوانب الفنيّة والأسلوبية التي اتّسم بها الشعّر الجاهلي.

5) تَكرَارُ الصَدَارَة: «تكرار الكلمة أو العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغي»[5] تقول نازك الملائكة في هذا الصدد: إن تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة وهو أبسط ألوان التكرار وأنه شائع في شعرنا المعاصر[6]، نجد هذا النوع من التكرار في الأبيات الآتية:

- **قافية التاء:**

أُمَشِّي على الأرْضِ التي لَنْ تَضُرَّنِي لِلأَنْكِيَ قَوْمًا أو أُصَادِفَ حُمَّتِي[7]

---

[1] المصدر: البيت: 35، ص 65.

[2] المصدر نفسه: البيت: 36، ص 65.

[3] المصدر نفسه: البيت: 38، ص 66.

[4] المصدر نفسه: البيت:45، ص 67.

[5] -مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 118.

[6] -نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورا ت مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م، ص 231.

[7] المصدر: البيت: 17، ص 35.

أُمَشِّي على أيْنِ الغُزاةِ وَبُعْدِها يُقَرِّبُني مِنْها رَوَاحِي وَغُدْوَتي [1]

كما نجد هذا النوع في لامية العرب في قول "الشّنفرى":

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتُهُ آهْتَاجَ أعْزَلُ [2]

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا أنْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هُوَجَلُ [3]

كما ورد في قافية الميم في خمسة أبيات متتالية كآتي:

وربَّ خَرْقٍ قَطَعَتْ قتامَهْ[4]

وربَّ قِرنٍ فَصَلَتْ عِظَامَهْ[5]

ورُبَّ وادٍ جاوَزَتْ أَعْلاَمَهْ[6]

ورُبَّ شَهْرٍ عَبَرَتْ أَيَامَهْ[7]

وربَّ قَفْرٍ قَدْ عَلَتْ آكامَهْ[8]

كما تكرر هذا النوع في نفس القصيدة في البيتين "11، 12".

ورُبَّ زقٍّ شَرِبَتْ أثامَهْ[9]

وربَّ حيٍّ فَرَّقَتْ سَوامهْ[10]

في الابيات السابقة استخدم الشاعر التكرار في بداية كل بيت، وهذا التكرار يجعل المتلقي يشعر بتواجد لحن موسيقي جذاب لدى الشّاعر.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 18، ص 35.

[2] المصدر نفسه: البيت: 19، ص 62.

[3] المصدر نفسه: البيت: 20، ص 62.

[4] المصدر نفسه: البيت: 3، ص 75.

[5] المصدر نفسه: البيت: 5، ص 75.

[6] المصدر نفسه: البيت: 6، ص 75.

[7] المصدر نفسه: البيت: 7، ص 75.

[8] المصدر نفسه: البيت: 8، ص 75.

[9] المصدر نفسه: البيت: 11، ص 76.

[10] المصدر نفسه: البيت: 12، ص 76.

الفصل الثاني

المستوى الصرفي

II. المستوى الصرفي:

بعد دراستنا للمستوى الصوتي الذي يعد الخطوة الأولى في أيّ دراسة لغوية، يأتي الآن البحث في المستوى الصرفي:

«يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى الكلمة خارج التركيب، فيرس صيغ الكلمات من حيث بناؤها، والتغيرات التي تطرأ عليها من نقص أو زيادة، وأثر ذلك في المعنى»[1]؛ يُعدّ تحديد البنية الصرفية للأفعال والمشتقات، أمرًا ضروريًّا في سبيل شرحها إذ لا يمكن الربط بينها وبين معانيها إلاّ بعد معرفة بنيتها الصرفية.

وفي دراستنا للبنية الصرفية في ديوان "الشّنفرى"، سنسلط اهتمامنا على أهم القضايا الصرفية التي اشتمل عليها الديوان من أفعال ومشتقات وعلاقة هذه المباني الصرفية بدلالتها.

بدايتًا سنتطرق في هذه الدراسة إلى مصطلح علم الصرف أو ما يسمى بعلم التصريف على اختلاف التسمية بين الدارسين لهذا المصطلح.

1. تعرف الصرف:

لغة: ورد مصطلح الصرف في معجم لسان العرب لابن منظور «صَرَفَ الله قلوبَهم أي أضلهم الله مجازاةً على فعلهم... والصَّرْفُ الله عنك الأذى....

-الصرفان: الليل والنهار.

-الصرف أن يُصرف الفعل الثاني عن معنى الفعل الأَول... ومنه تصاريف الرّياح والسحاب أي صرفها من جهة إلى جهة وجعلها جنوبًا وشمالاً»[2].

المعنى اللغوي لكلمة صرف لا يكاد يخرج عن معنى التغيير والتحويل من جهة إلى جهة اخرى.

---

[1] -محمد محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة، (د. ط)، 2001، ص 106.

[2] ابن منظور: لسان العرب، نشر أدب الجوزة قم – إيران، مج9، (د. ط)، 1405هـ، ص 189.

اصطلاحًا: يُعرف الصّرف أو التصريف في الاصطلاح بأنه: «العلم بأحكام بنية الكلمة بما لحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال وشبه ذلك ومتعلقة ممن الكلم الأفعال والأسماء التي لا تشبه الحروف وهو نوعان: معرفة حروف الزيادة ومعرفة الابدال»[1].

ومن أهم القضايا التي يركز هذا العلم على دراستها: المشتقات، أزمنة الأفعال، التعريف، التنكير، التعدي واللزوم والمعايرة في الصيغ كما يولي اهتمامًا بدراسة الأوزان ودلالتها والجموع بأنواعها[2].

في علم اللغة الحديث، يُعرف الصرف (أو التصريف) بمصطلح مورفولوجيا ويعرف بأنه: «فرع من علم القواعد يبحث في تركيب الكلمات من حيث السوابق واللواحق والدواخل والجذور»[3]؛ أي انه العلم الذي يهتم بدراسة الأشكال المختلفة للكلمات وكيفية تكوينها لتعبر عن معانٍ متنوعة، ويبحث في أصغر الوحدات الصرفية أو ما يعرف بالمور فيمات.

ولهذا المصطلح تعريفات عديدة تتفق على أنه «أصغر وحدة لغوية ذات معنى»[4] في الحقيقة تُعدّ السوابق واللواحق والمقحمات (الحشو) من العلامات المميزة التي تفرق بين المعاني والدلالات[5].

2. الفعل أبنيته ودلالته:

يبين سيبويه (180هـ) الزمن في اللغة العربية في ثلاثة أقسام، وذلك لما قال: «وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبُنية لما معنى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع»[6].

---

(1) المكودي (لأبو زيد عبد الرحمن بن علي بن صالح المكودي)، شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو للإمام جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني الأندلسي المالكي، تح: عبد الحميد هنداوي، شركة أبناء شريف الأنصاري لطباعة والنشر والتوزيع: صيدا – بيروت، (د. ط)، (1425هـ-2005م)، ص 366.

(2) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د. ط)، (د. ت)، ص 103. 104.

(3) صالح سليم الفخري: تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمي للنشر والتوزيع: عنابة، (د. ط)، 1996م، ص 26.

(4) ماريوباي: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، (1419هـ-1998م)، ص 53.

(5) رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم الصوتيات، سلسلة الدراسة الإسلامية المعاصرة، العراق، ط1، (1428هـ-2007م)، ص 198.

(6) سيبويه (أبي عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي: القاهرة، ط3، (140هـ-1988م)، ج1، ص 12.

إذن الزمان حسب ما قاله سيبويه يكون ماضٍ وحاضر ومستقبل، ورغم انحصار أزمة اللغة العربية في هاته الصيغ الثلاث، فهي قادرة على التعبير عن أزمنة متعددة[1].

«فالفعل ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، فقوله: ما دل على معنى كالجنس، وقوله: في نفسه وضل يخرج الحرف، وقوله: مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة يخرج الاسم»[2].

لما كانت الأفعال متماشية مع الزمن، وللزمن مقومات الأفعال.....انقسمت بانقسامه فكان الفعل الماضي للتعبير عن حدث في زمن معنى، والفعل المضارع للتعبير عن الحال أو الاستقبال، والأمر للتعبير عن المستقبل؛ وذلك بطلب القيام بفعل بعد زمن التلفظ.[3]

وهذه الصيغ الثلاث تبتعد عن دلالاتها الزمنية الآنف ذكرها، وذلك لأن التعبير في اللغة العربية يحدده الأسلوب والسياق وبعض القرائن الإضافية.

أ. الدلالة الزمنية لصيغة الماضي في نماذج من الديوان:

- **قافية التاء:**

فَدَقَّتْ، وَجَلَّتْ، وأَسْبَكَرَّتْ، وأُكْمِلَتْ فَلَوْ جُنَّ إنْسَانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ[4]

يبدو لنا أن "الشّنفرى" هنا يصف زوجته بأنها صغرَت وسمنّتْ وعظمَت واعتدلت، وهذا البيت يذكرنا بقول امرؤ القيس في معلقته:

إلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبابَةً إذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ[5]

لهذا قال الأصمعي أن هذه الأبيات من أجمل ما قيل في الغزل.

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشرقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د. ط)، 1921، مج20، ص 476.

(2) أبو الفداء (عماد الدين إسماعيل بن الأفضل علي الأيوبي)، الكُناش في فني النحو والصرف، تح: رياض بن حسن الخوام: المكتبة العصرية، صيدا. بيروت، (د. ط)، (1425هـ-2004م)، ج2، ص 5.

(3) عبد اللطيف عبد الخطيب المستقصي في علم التصريف، دار العروبة للنشر والتوزيع: الكويت، ط1، (1424هـ-2003م)، ص99. 106.

(4) الديوان: البيت: 12، ص33.

(5) الزَّوزني أبو عبد الله الحُسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع، لجنة التحقيق في الدار العالمّية، (د. ب)، (د. ط)، (د. ت)، ص 28.

- **قافية الجيم:**

وكفِّ فَتًى لم يَعْرِف السَّلْخَ قَبْلَها تَجُورُ يَدَاهُ فِي الإِهَابِ وَتَخْرُجُ[1]

ب. الدلالة الزمنية لصيغة المضارع في نماذج من الديوان:

- **قافية الباء:**

نَمُرُّ بِرَهْوِ الماءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا والزَّادُ ظَنٌّ مُغَيَّبُ [2]

- **قافية التاء:**

تَحُلُّ، بِمَنْجاةٍ مِنَ اللَّوْمِ، بَيْتَها إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حُلَّتِ [3]

- **قافية الدال:**

كأنّي إذا لم أُمْسِ في دَارِ خالدٍ بِتَيْمَاءَ لَا أَهْدَى سَبِيلًا وَلَا أَهْدِي[4]

ج. الدلالة الزمنية لصيغة الأمر في نماذج من الديوان:

دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ[5]

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فإنّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[6]

من خلال أبيات "الشّنفرى" يتبين لنا أن الصيغ الثلاث تتوزع حسب النسب الآتية.

الصيغة	النسبة المئوية	العدد
الصيغة الدالة على المضارع (**يفعل**)	٪59.89	112
الصيغة الدالة على الماضي (**فعل**)	٪31.01	58
الصيغة الدالة على الأمر (**أفعل**)	٪9.09	17

(1) المصدر: البيت: 1، ص 39.

(2) المصدر نفسه: البيت: 4، ص 28.

(3) المصدر نفسه: البيت: 8، ص 32.

(4) المصدر نفسه: البيت: 5، ص 32.

(5) المصدر نفسه: البيت: 1، ص 27.

(6) المصدر نفسه: البيت: 1، ص 58.

بعد استقرائنا للجدول الذي رصدنا فيه نسبة تواتر الصيغ الدلالية على الماضي والمضارع والأمر نلمح سيطرت الفعل المضارع بنسبة 59.89٪، في حين تواتر الصيغة الدالة على الماضي بنسبة 31.0٪ أما توظيف الشاعر لصيغة الفعل الدال على الأمر فإنها حازت على أقل نسبة مقارنة بغيرها من الصيغ، حيث لا تتعدي نسبتها 9.09٪ واعتمد الشاعر كثرا على زمن المضارع لدلالة على أن "الشّنفرى" حاول استحضار الأحداث في تلك الفترة.

3. أبنية المشتقات:

تتحلى اللغة العربية بالظاهرة الاشتقاقية التي تعتبر: «اقتطاع فرْع من أصْل، يدور في تصارِفه حروف ذلك الأصل»[1] أو هو «نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنًى وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة».[2] نحو اشتقاق كلمة "كاتب" من "كتب".

من خلال هذه التعاريف اللغوية يتضح أن الاشتقاق يعني الأخذ أو الانتزاع؛ أي استخراج كلمات جديدة من أصل واحد مع بقاء الرابط المعنوي بينها، مما يعكس عنى ومرونة اللغة العربية في التعبير.

أ. الأسماء المشتقة: توجد سبعة أسماء مشتقة في اللغة العربية، وهي "اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغة المبالغة، واسم التفضيل، واسم الآلة، واسم المكان"؛ لكننا اقتصرنا بما ظهر في الديوان فقط.

1) اسم الفاعل:

حددوا النحاة دلالة اسم الفاعل، ومما ذكروا أنه: «ما اشتقُّ من فعل لمن قام به على معنى الحدوث..... « [3]، فهو «وصفٌ دالٌ على معنَى واقعٍ من الموصوف، أو دَال على معنى قائم به، حادث يتجدد وقتا بعد آخر، بتحدد الأزمنة وتتابعها».[4]

---

[1] راجي الأسمر: المعجم المفضل في علم التصريف، مر: ايميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت. لبنان، (د. ط)، (1418هـ - 1997م)، ص 139.

[2] المرجع نفسه: ص 139.

[3] ابن هشام النحوي (جمال الدين أبو محمد عبد الله بن يوسف): شرح شذوذ الذهب في معرفة كلام العرب، دار احياء التراث العربي، ط1، (1422هـ.2001م)، ص 201.

[4] عبد اللطيف محمد الخطيب: المستقصي في علم الصرف، ج1، ص 447.

من خلال تعريفات سابقة يتبين لنا أنه وصف مشتق من الفعل، يدل على من وقع منه الفعل، ويعبر عن حدث متجدد يربط بالموصوف وزمن وقوع الفعل.

❖ **اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد:**

يشتق اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد بصيغة فاعل.[1]

- **اسم الفاعل المفرد:**

ورد اسم الفاعل المفرد من الفعل الثلاثي في مواضع مختلفة، ومن ذلك قول "الشّنفرى":

اسم القافية	البيت	فعله	اسم الفاعل	البيت صدر أو عجز
التاء	24	صَرِم	صَارِمِ	إذا فَزِعُوا طارَتْ بأبْيَضَ صَارِمِ(2)
	26	صَدَرَ	صَوَادِرا	تَرَاهَا كأذْنَابِ الحَسِيلِ صَوَادِرا (3)
	23	بَرزَ	بارِزًا	وَتَأْتِي العَدِيَّ بارِزًا نِصْفُ سَاقِها(4)
	36	قَعَدَ	قاعِدًا	وَلَوْ لَمْ أرِمْ في أهْلِ بَيْتي قاعِدًا (5)
الدال	1	قَعَدَ	قاعِدٌ	لا تَحْسَبِينِي مِثْلَ مَنْ هُوَ قاعِدٌ(6)
الفاء	16	قَنَتَ	قانِتٌ	-مَرَاصِدُ أَيْمٍ قانِتٍ الرأسِ أخْوَفُ(7)

يتبين لنا من الكلمات المستخرجة من شعر "الشّنفرى" مثل: صارم، صادر، بارز، قاعد، قانت، أنه وظّف اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد بصيغ شائعة على وزن فاعل مثل صارم، صادر، بارز؛ هذه الصيغ تحمل دلالات فيها استمرارية، وتعبر عن صفات تكاد تكون ثابتة في الموصوف، بطريقة توحي بالثبات والقوة والتمكن.

---

(1) الرضيّ الأستراباذي (ضيّ الدين محمد بن الحسن): شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط2، 1996م، ج3، ص 413.

(2) المصدر: ص 36.

(3) المصدر نفسه: ص 36.

(4) المصدر نفسه: ص 36.

(5) المصدر نفسه: ص 38.

(6) المصدر نفسه: ص 44.

(7) المصدر نفسه: ص 55.

- **صيغة الجمع:**

القافية	رقم البيت	صيغة الجمع	فعله	البيت صدر أو عجز
التاء	20	جِيَاعٌ	جَائِعْ	وَنَحْنُ جِيَاعٌ أيَّ آلٍ تَأَلَّتِ (1)
الفاء	09	عَوَازِبُ	عَازَبْ	عَوَازِبُ نَحل أخطأَ الغارَ مُطْنِفُ(2)
الكاف	02	بواتِكِ	بَاتِكْ (قَاطع)	حِمامَ المَنايا بالسُّيوفِ البواتِكِ(3)
اللام	11 36	أَصْحَابٍ بَادِراتٍ	صَاحِبْ بَدَرَ	ثَلاَثَةُ أصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ(4) وَفَاءَ وَفَاءَتْ بادِراتٍ وَكُلُّها [5]

وظيف الشاعر "صيغة الجمع" بطريقة تتماشى مع طابع شعره القائم على الحركة، والتنوع، والتمرد، لدلالة على أن "الشّنفرى" اختار الصيغة التي تخدم كثافة المعنى.

- **اسم الفاعل من الثلاثي المزيد بحرف واحد:**

يأتي الفعل الثلاثي مزيدا بحرف واحد على ثلاثة أبنية هي:

- **أفعَل**: وهو مزيد بهمزة القطع في أوله نحو: أبحر، وأبدع....
- **فعَّل**: وهو مزيد بتكرار عين الفعل (التضعيف) نحو: ألَّف، ألَّم، وبعَّد....
- **فاعل**: وهو مزيد بألف بعد الفاء نحو: بارز، باعد....[6]

القافية	اسم الفاعل	فعله	وزنه	أحرف الزيادة	البيت صدر أو عجز
الباء	مثوِّب	ثوَّب	فعَّل	مزيد بتضعيف العين	وَصَوَّتَ فِينَا بالصَّباحِ المثوِّبُ[7]

---

(1) المصدر السابق: ص 35.

(2) المصدر نفسه: ص 54.

(3) المصدر نفسه: ص 57.

(4) المصدر نفسه: ص 60.

(5) المصدر نفسه: ص 65.

(6) صلاح مهدي الفردوسي، هاشم طه شلاش: المهذب في علم التصريف، مطابع بيروت الحديثة، ط1، (1432هـ.2001م)، ص68. 69.

(7) المصدر: البيت: 6، ص28.

التاء	مُسنِتٍ مُحْرِم مُلَبِّدٍ مُصَوِّتِ مُفْرِجِ	أَسْنَتَ أَحْرَمَ لَبَّدَ صوّت أَفْرَجَ	مُفعِل مُفعِل فعَّل مُفعِّلْ مُفعلْ	مزيد بالهمزة في أوله مزيد بالهمزة في أوله مزيد بتضعيف العين مزيد بتضعيف العين مزيد بالهمزة في أوله	لها أَرَجٌ ما حَوْلَهَا غَيْرُ مُسْنِتٍ[1] قَتَلْنَا قَتِيلاً مُحْرِمًا بِمُلَبِّدٍ[2] قَتَلْنَا قَتِيلاً مُحْرِمًا بِمُلَبِّدٍ[3] جِمَارَ مِنًى وَسْطَ الحَجِيجِ المُصَوِّتِ[4] جَزَيْنَا سَلاَمَانَ بْنَ مُفْرِجٍ قَرْضَهَا[5]
الفاء	مُنزِفِ مُقْرِفُ مُضِلَّةٍ منزف شكل	أَنْزَفَ أَقْرَفَ أَضَلَّ أنزف	مُفعِل أَفْعَلَ أَفْعَلَ أفعل	مزيد بهمزة في أوله مزيد بهمزة في أوله مزيد بهمزة في أوله مزيد بهمزة في أوله	أَخْشَى لَدَى الشُّرْبِ القَلِيلِ المُنْزِفِ[6] وَأَنْسِجُ لِلْولْدانِ ما هو مُقْرِفُ[7] وَحُوشٍ موَّى (؟) زادِ الذِّئاب مُضِلَّةٍ[8] أَخْشَى لَدَى الشُّرْبِ القَلِيلِ المُنْزِفِ[9]
اللام	مُقْمِرٌ مُعَسِّلُ مُرْمِلُ مُجْمِلُ مُجْفِلُ	أَقْمَر عَسَّل أَرْمَلَ أَجْمَل أَجْفَل	أَفْعَل مُفَعِّل مُفعِل أَفْعَل مُفْعِلُ	مزيد بهمزة في أوله مزيد بتضعيف العين مزيد بهمزة في أوله مزيد بالهمزة في أوله مزيد بالهمزة في أوله	فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ[10] مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ[11] مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ[12] على نَكَظٍ مِمّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ[13]

(1) المصدر السابق: البيت: 14، ص 34.

(2) المصدر نفسه: البيت: 27، ص 37.

(3) المصدر نفسه: البيت: 27، ص 37.

(4) المصدر نفسه: البيت: 27، ص 37.

(5) المصدر نفسه: البيت: 28، ص 37.

(6) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 56.

(7) المصدر نفسه: البيت: 13، ص 55.

(8) المصدر نفسه: البيت: 17، ص 55.

(9) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 56.

(10) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 58.

(11) المصدر نفسه: البيت: 31، ص 64.

(12) المصدر نفسه: البيت 34، ص 65.

(13) المصدر نفسه: البيت: 35، ص 65.

	مُحْوِلُ	أَحْوَل	مُفْعِلُ	مزيد بالهمزة في أوله	مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ[1] له عَبَسٌ عافٍ مِنَ الغِسْل مُحْوِلُ[2]

ورد اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد على وزن مُفعِل من أفعَل بشكل غالب مما يدل على إبراز صفات لحظية مرتبطة بالفعل أو الوظيفة، لا بالثبات، كما أن تنوّع الأوزان يدل على مرونة لغته ورغبته في الدقة.

❖ **اسم الفاعل من الثلاثي المزيد بحرفين:**

يكون اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المزيد بحرفين على خمسة أبنية:

- **اِنْفَعَل**: يكون الفعل هنا مزيد بالهمزة والنون نحو: اِنْكَسَرَ، اِنفتحَ.
- **اِفْتَعَل**: يكون مزيد بالهمزة في أوله والتاء بعد حرف الفاء نحو: اِفترض، افتكر.
- **تفاعل**: وهو مزيد بالتاء في أوله والألف بعد حرف الفاء نحو: تعاون، تقابل.
- **اِفْعَلَّ**: هنا يكون بزيادة الألف في أوله وتكرار اللاّم (التضعيف)نحو: احمرَّ، أصْفرَّ.
- **تفعَّل**: وهو مزيد بالتاء في أوله وتكرار حرف العين أي يكون مضعف نحو: تَعَلَّمَ، تكَلَّمَ.[3]

القافية	الفعل	فعله	وزنه	نوع وأحرف الزيادة	البيت صدر أو عجز
الجيم	مُتَعَوِّجِ	تَعَوْجَ	مُتَفَعِّلُ	مزيد التاء في أوله وتضعيف الواو	بأَزْرَقَ لا نِكْسٍ ولا مُتَعَوِّجِ[4]
الفاء	مُتَعَسِّفُ	تَعَسْفَ	مُتَفَعِّلُ	مزيد بالتاء في أوله وتضعيف السين	غَمَالِيلَ يَخْشى عَيْلَهَا المُتَعَسِّفُ[5]
اللام	مُتَفَضِّلُ مُتَطَوِّلُ مُتَمَهِّلُ	تَفَضَّل تَطَوَّل تَمَهَّل	مُتَفَعَّلُ مُتَفَعِّلُ مُتَفَعِّلُ	مزيد بالتاء في أوله وتضعيف الضاد مزيد بالتاء في أوله وتضعيف الواو مزيد بالتاء في أوله وتضعيف الهاء	عَلَيْهِمْ وكان الأفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[6] عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ أمْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ[7]

(1) المصدر نفسه: البيت: 42، ص 67.

(2) المصدر السابق: البيت: 65، ص 72.

(3) صالح مهدي الفرطوسي، هاشم طه شلاش: المهذب في علم التصريف، ص96. 72.

(4) المصدر: البيت: 2، ص 40.

(5) المصدر نفسه: البيت 18، ص 55.

(6) المصدر نفسه: البيت: 9، ص 60.

(7) المصدر نفسه: البيت: 23، ص 62.

	مُتَبَذِّلُ	تَبَذَّل	مُتَفَعِّلُ	مزيد بالتاء في أوله وتضعيف الذال	وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ[1] يَنَالُ الغِنَى ذو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ[2]

دلّ اسم الفاعل المزيد بحرفين على صفات مستمرة أو حالات متغيرة، وهذا ما يضفي حيوية على الوصف الشعري؛ ورغم أن توظيفها ليس بكثافة عالية إلا أن وجودها يعكس حرص الشاعر على التنويع في التعبير والتفصيل بدقة.

2) اسم المفعول:

اسم المفعول هو: «اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدّي المبني للمجهول، وهو يدلّ على وصف من يقع عليه الفعل»[3]، بصفته وصفًا يدل على مشاركته مع الأسماء المشتقة الدالة على الوصف؛ ويكون مأخوذًا من الفعل المبني للمجهول، لذلك يتميز على اسم الفاعل، وأن يكون دالا على من وقع عليه الفعل.

«ويصاغ اسم المفعول من مصدر الفعل المبني للمجهول، أو من الفعل المضارع المبني للمجهول، وهو قياسي في الثلاثي وغيره»[4].

❖ **اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرف واحد:**

القافية	الفعل	فعله	وزنه	نوعه وأحرف الزيادة	البيت صدر أو عجز
الباء	مُذْهَبُ مُسَلَّبُ	ذَهَّبَ سَلَبَ	مُفْعَّل فعَّل	مزيد بحرف الميم مزيد بتضعيف حرف اللام	مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ المَاءِ مُذْهَبُ[5] كمِيٌّ صَرَعْنَاهُ وقَرْمٌ مُسَلَّبُ[6]
التاء	مُلِيمَةٍ مُنَعَّتِ	أَلامَ أَنْعَتَ	مُفعلةٍ أَفْعَلَ	مزيد بحرف الهمزة في أوله مزيد بحرف الهمزة في أوله	فَيَا جَارَتِي وأَنْتِ غَيْرُ مُلِيمَةٍ[7] جُرَازٍ كأَقْطَاعِ الغدِيرِ المُنَعَّتِ[8]

---

(1) المصدر نفسه: البيت: 38، ص 66.

(2) المصدر: البيت: 52، ص 69.

(3) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية: بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 81.

(4) هادي نهر: الصرف الوافي (دراسة وصفية تطبيقية)، عالم الكتب الحديث: أربد. الأردن، ط1، (1431هـ-2010م)، ص 130.

(5) المصدر: البيت: 3، ص28.

(6) المصدر نفسه: البيت: 7، ص28.

(7) المصدر نفسه: البيت: 5، ص32.

(8) المصدر نفسه: البيت: 25، ص36.

الراء	مُحَرَّمٌ مُلْتَقَى مُبْسَلِا	أَحْرَمَ إلتَقى أَبْسَلَ	أَفْعَلَ افتَعَل أَفْعَلَ	مزيد بحرف الهمزة في أوله مزيد بحرف الهمزة في أوله مزيد بحرف الهمزة في أوله	لا تَقْبُروني إنّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ[1] وَغُودِر عِنْدَ الْمُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِ[2] سَجِيسَ اللَّيَالِي مُبْسَلًا بالجَرَائِرِ[3]
الجيم	مُشجَّجِ	شجَّج	فعَّل	مزيد بتضعيف حرف الجيم	أنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ الْمُشَجَّجِ.
الفاء	مُخَفَّفُ مُنْزَف	خَفَّفَ أَنْزَفَ	فَعَّل أَفْعَلَ	مزيد بتضعيف حرف الفاء مزيد بالهمزة في أوله	أخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الحَفِيُّ الْمُخَفّفُ [4] أخْشَى لَدَى الشُّرْبِ القَلِيلِ الْمُنْزَفِ[5]
اللام	مُجَدَّعَةً مُذَيَّلُ	جَدَّع ذَيَّلَ	فَعَّل فَعَّل	مزيد بتضعيف حرف الدال مزيد بتضعيف حرف الياء	مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهِيَ بُهَّلُ[6] عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلَاءُ الْمُذَيَّلُ[7]
الميم	مُضْمَرٍ	أَضْمَرَ	أَفْعَلَ	مزيد بهمزة في أوله	وَمُضْمَرٍ قَدْ أَلَكتْ لجامَهْ[8]
النون	مُوَثَّقٍ	وَثَّقَ	فَعَّلَ	مزيد بتضعيف حرف الثاء	-وَكَمْ مِنْ عَظِيم الخَلْقِ عَبْلٍ مُوَثَّقٍ[9]

يظهر اسم المفعول الثلاثي المزيد بحرف واحد متنوع في الأوزان المتمثلة في: "مفعَل، مُفعِلة، افتعل" التي تلفت الانتباه لما تحمله من دلالات تستحق التعمق والتركيز.

❖ **اسم المفعول من الثلاثي المزيد بحرفين:**

القافية	الفعل	فعله	وزنه	نوعه وأحرف الزيادة	البيت صدر أو عجز

(1) المصدر نفسه: البيت: 1، ص48.

(2) المصدر: البيت: 2، ص 48.

(3) المصدر نفسه: البيت: 3 ص 48.

(4) المصدر نفسه: البيت: 1، ص 53.

(5) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 56.

(6) المصدر نفسه: البيت: 15، ص 61.

(7) المصدر نفسه: البيت: 68، ص 72.

(8) المصدر نفسه: البيت: 8، ص 75.

(9) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 77.

الباء	مُتَعَتَّبُ	تَعَتَّب	تَفَعَّل	مزيد بحرفين بالتاء وتضعيف التاء	ثَمَانِيَةٌ ما بَعْدَها مُتَعَتَّبُ[1]
الفاء	مُتَعَرَّفُ	تَعَرَّف	تَفَعَّل	مزيد بحرفين بالتاء وتضعيف الراء	إذا بعتُ خلًّا ما له مُتَعَرَّفُ[2]

نستنتج هنا أن اسم المفعول للفعل الثلاثي المزيد بحرفين الذي جاء على وزن "متفعل" تعبرّ هذه الكلمات عن أفعال "الشّنفرى" وعلاقاته وتصرفاته الشخصية والاجتماعية، وتفاعله مع الحياة التي يعيشها.

3) صيغة فعيل:

تمتاز صيغة فَعِيل بالتنويع في الدلالات فهي تأتي مصدرا نحو: صَهِيل، شهِيق.....وتأتي بمعنى اسم الفاعل، نحو: أمين، نذير.....أو صيغة مبالغة، كعليم وقدير، أو صفة مشبهة نحو: كريم، طويل.....كما يمكن أن تأتي أيضا بمعنى اسم المفعول نحو قتيل، أسير.....[3]رغم كل هذه التداخلات المشتركة في صيغة "فعيل" الا أن المعنى قد يتحدد بقرائن مختلفة كالمصدر الذي اشتقت منه، والفعل الذي تبنى منه هذه الصيغة.

القافية	رقم البيت	الفعل	فعله	وزنه	البيت صدر أو عجز
التاء	27	قَتِيلًا	قَتَلَ	فَعِيْل	قَتَلْنَا قَتِيلًا مُحْرِمًا بِمُلَبَّدٍ[4]
العين	01	قَتِيلَا	قَتَلَ	فَعِيْل	قَتِيلَا فَخَارٍ أَنْتُمَا إنْ قُتِلْتُمَا[5]

نلاحظ استخدم نادر لصيغة فعيل حيث وردت مرتين في الديوان: مرة في قافية التاء، ومرة في قافية العين؛ لأنه يميل إلى الألفاظ القوية، والخشنة، التي تعبرعن حياة الصعلكة، والتمرد، والقسوة في العيش.

4) الصفة المشبهة:

---

[1] المصدر نفسه: البيت 2، ص 27.

[2] المصدر نفسه: البيت: 13، ص 55.

[3] سيف الدين طه الفقراء: المشتقات في العربية (بنية ودلالة إحصائية)، عالم الكتب الحديث، إربد. الأردن، ط1، 2013م، ص 128.

[4] المصدر: ص37.

[5] المصدر نفسه: ص51.

اعتبر الصرفيون الصفة المشبهة من المشتقات الواصفة التي تعمل عمل فعلها، وتصاغ من الفعل الثلاثي ويقصد بالصفة المشبهة أنها: «لفظ مصوغ من مصدر اللازم، للدلالة على الثبوت»[1]

❖ **صياغة الصفة المشبهة:**

- **فَعْلان**: الذي مؤنثه فعْلى ذلك إذا كان الفعل يدل على خلو أو امتلاء مثل: عطَشَ، عطشانٌ، عطشى.

• إذا كان الفعل على وزن فَعُلَ فإن الصفة المشبهة تشتق على الأوزان التالية:

- **فَعلٌ** مثل: حَسُنَ فهو حُسنٌ.
- **فُعْلٌ** مثل: جَبُنَ فهو جبنٌ
- **فَعَالٌ** مثل: جَبُنَ فهو جَبانٌ.
- **فُعالٌ** مثل: شَجُعَ فهو شجاعٌ.

• إذا كان الفعل على وزن فَعَلَ فإن الصفة المشبهة منه التي تختلف عن وزن اسم الفاعل وعن أوزان صيغ المبالغة تأتي على وزن فَيْعَلٌ مثل سار، سيْرٌ.

هناك أوزان أخرى للصفة المشبهة مثل: فَعيلٌ، كريمٌ وفَعْلٌ، ضخمٌ. [2]

القافية	الصفة المشبهة	الوزن	البيت (صدر أو عجز)
التاء	حُسْنٌ أحُمْرٍ أَبيَضُ	فُعْلٌ أفْعُلٍ أَفعَل	فَلَوْ جُنَّ إنْسَانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ[3] وَبَاضِعَةٍ، حُمْرِ القِسِيِّ، بَعَثْتُها[4]

[1] أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر العربي بيروت، ط1، 1999م، ص 47.

[2] -جوزيف إلياس، جرجس ناصيف: الوجيز في الصرف والنحو والإعراب، مكتبة لسان العرب، دار العلم للملايين، بيروت. لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص 181.

[3] المصدر: البيت: 12، ص 33.

[4] المصدر نفسه: البيت: 15، ص 34.

	حُلُو	فَعُلٌ	إذا فَزِعُوا طارَتْ بأبْيَضَ صَارِمٍ[1]
	مُرَّ	فُعْل	وإنّي لَحُلْوٌ إنْ أرِيدَتْ حَلَاوَتي[2]
	سَرِيعُ	فَعيلُ	وَمُرٌّ إذا نَفْسُ العَزُوفِ في مَسَرَّتي[3]
			أبولِمَا يَأْبَى سَرِيعٌ مَبَاءَتي[4]
الدال	الوَرْد	فَعْلٌ	أُمَشِّي خِلَالَ الدَّارِ كالأسَدِ الوَرْدِ[5]
	كريمةٌ	فَعِيلَةٌ	إذا آنْفَلَتَتْ مِنّي جَوَادٌ كَرِيمَةٌ [6]
الراء	أغْبَرَا	أفْعَلاً	على جَنْبِ مَوْرٍ كالنَّحِيزَةِ أغْبَرَا [7]
الفاء	حَفِيٌّ	فَعِيلُ	أخُو الضِّرْوَةِ الرِّجْلُ الحَفِيُّ المُخَفّفُ[8]
	أسْدَفَ	أَفْعَلُ	من اللَّيْلِ مُلْتَفُّ الحَدِيقَةِ أسْدَفُ [9]
	جُرْدٍ	فُعْلٍ	وَضُنَّيَّةٍ(؟) جُرْدٍ وإخْلَاقِ رَيْطَةٍ[10]
	حمراء	فعلاء	وَحَمْرَاءُ مِنْ نَبْعٍ أبوظهيرةٌ [11]
	شَّجِيّ	فَعِيلِ	تُرنُّ كإرنانِ الشَّجِيّ وَتَهْتِفُ[12]

يتّضح من تحليل الأبيات الشعرية أن "الشَّنْفَرى" أَكْثَرَ من توظيف الصفات المشبَّهة باسم الفاعل، وقد تنوّعت هذه الصفات من حيث أوزانها الصرفية، فوردت على صِيَغٍ متعددة كـ فعيل، فَعْل، فَعِيلة، أَفْعَل، فَعْلاء، أَفْعَلا، مما يعكس ثراءً لغويًا ملحوظًا وتوظيفًا متقنًا للتنوع اللفظي.

(1) المصدر نفسه: البيت: 24، ص 36.
(2) المصدر نفسه: البيت: 34، ص 38.
(3) المصدر نفسه: البيت: 34، ص 38.
(4) المصدر السابق: البيت: 35، ص 38.
(5) المصدر نفسه: البيت: 4، ص 42.
(6) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 44.
(7) المصدر نفسه: البيت: 4، ص 46.
(8) المصدر نفسه: البيت: 1، ص 53.
(9) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 53.
(10) المصدر نفسه: البيت: 5، ص 53.
(11) المصدر نفسه: البيت: 7، ص 54.
(12) المصدر نفسه: البيت: 7، ص 54.

حيث تُستخدم هذه الصفات للدلالة على الثبوت والاستمرارية، بهدف ترسيخ صورة واقعية لا آنية، وإقناع المتلقي بأن ما يورده من أوصافٍ ليس مجرد مديحٍ عابر، بل توصيفٌ حقيقيٌّ لصفاتٍ متجذّرةٍ ومتأصّلة.

5) اسما المكان والزمان:

لقد وردة عدة تعاريف لهما منها:

- **اسم الزّمان:** لفظ يُشْتَقْ من الفعل للدّلالة على زمان وقوعه مثل مَطْلَعِ من طَلَعَ: خرجت إلى الحقل مَطْلَعَ الشّمسِ، أي زمن طلوعها.[1]
- **اسم المكان:** لفظ يُشْتَقْ من الفعل للدّلالة على مكان وقوعه مثل مَطْلَعِ من طلع: أمام مَطْلَعِ الشمس سحابة تحجبُها، أي أمام مكان طلوعها[2].

القافية	اسم المكان	اسم الزمان	الوزن	البيت (صدر أو عجز)
الباء	الرَهْوِ الرِّيْع		الفَعْلِ الفِعْل	نَمُرُّ بِرَهْوِ الماءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ[3] يَشُنُّ إلَيْهِ كُلُّ رِيعٍ وَقَلْعَةٍ[4]
الراء	المُلْتَقى		المُفْتَعَلَ	وَغُودِر عِنْدَ المُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِي[5]
العين	المَصْرَع		المَفْعَلِ	وَغَيْرُكِ أمْلَكُ بالمَصْرَعِ[6]
الفاء	مَرْقَبَةٍ		مَفْعَلَة	وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ يَقْصُرُ دُونَها[7]
اللام	مَنْأَى مُتَعَزَّلُ		مفعل متفعلُ	وفي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيم عَنِ الأذَى[8] وفيها لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ[9]

(1) جوزيف الياس، جرجس ناصيف: الوجيز في علم الصرف، مكتبة لسان العرب، دار العلم للملايين: بيروت. لبنان، ص186.

(2) المصدر: ص 186.

(3) المصدر نفسه: البيت: 4، ص 28.

(4) المصدر نفسه: البيت: 10، ص 28.

(5) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 48.

(6) المصدر نفسه: البيت: 2، ص 52.

(7) المصدر نفسه: البيت: 1، ص 53.

(8) المصدر نفسه: البيت: 3، ص 58.

(9) المصدر نفسه: 3، ص 58.

	الأَمْعَزُ		أفعل	إذا الأَمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي[1]
	البَرَاحِ		فعال	فَضَجَّ وضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها[2]
	عَلْيَاءَ		فعلاء	وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ[3]
	خَرْقٍ		فعل	وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ[4]

توظيف "الشّنفرى" لاسم المكان في صيغ مختلفة: (مثل مفعل، متفعلُ، أفعل، فعال...) وغياب اسم الزمان؛ وذلك للكشف عن وعي الشاعر بالمكان المذكور في شعره ولتعبير عن أماكن المغامرات بشكل أكثر وضوحًا.

[1] المصدر نفسه: البيت 21، ص 62.

[2] المصدر نفسه: البيت: 33، ص 65.

[3] المصدر نفسه: البيت: 33، ص 65.

[4] المرجع نفسه: البيت: 66، ص72.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

III. المستوى التركيبي:

يُعَدُّ المستوى التركيبي أحد أهم الجوانب التي يجب معالجتها في إطار الأسلوبية، نظرًا لدوره البارز في التفسير وتحليل النص الشعري، كما يُعَدُّ مدخلاً للكشف عن السمات الأسلوبية المميزة في الخطاب اللغوي عمومًا، والشعري خصوصًا.

وتعتمد البنية التركيبية للأدب على التراكيب النحوي، التي ينبغي النظر إليها بوصفها عنصرًا فعّالاً في الشعر، حيث تتكامل مع بقية المكونات، كالتركيب البلاغي، لتحقيق الطابع الأدبي والجمالي للنص الشعري.

وتقوم الأسلوبية باعتبارها منهجًا لغويًا، بتحليل هذا المستوى اللغوي انطلاقًا من كونه ناتجًا لغويًا يتطلب فهم أبعاده الجمالية من خلال دراسة العناصر اللغوية وطريقة تنظيمها.

1. مفهوم التركيب:

– **لغة**: يعتبر مصطلح التركيب، بالشكل الذي نعرفه اليوم، حديثًا النشأة نسبيًا، وربما يعود ذلك بارتباطه بالأبحاث اللغوية الحديثة، وعلى أي حال، إذا قمنا بالبحث في المعاجم اللغوية القديمة فنجد أن صاحب لسان العرب يذهب إلى أن: «ورَكَّبَ الشيءَ: وَضَعَ بَعضَه على بعضٍ، وقد تركَّبَ وتَراكَبَ ..... والرَّكِيبُ يكون اسمًا للمُرَكَّبِ في الشيء.....» [1]

ونجد ابن فارس لا يزيد على القول بأن: «الراء والكاف والباء أصلٌ واحد مطرد مناقص، وهو علُوَّ شيء شيئًا، يقال رَكِب رُكوبًا يَرْكَبَ».[2]

نخلص من خلال التعريفين السابقين أن التركيب هو عملية وضع الأشياء بعضها فوق بعض، بحيث يكون هناك علو أو تداخل بين الأجزاء وتماسك فيما بينها. أما المركب، فهو اسم مفعول من تركيب الشيء في شيء.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج1، (د. ط)، ص 432.

[2] ابن فارس (لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا): مقياس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، (د. ط)، (1399هـ.1989م)، ص432 .

– **اصطلاحا:** قد نلاحظ أن هذا المصطلح يستعمل للدلالة على مفهوم الجملة، لكنه يستخدم أيضا بشكل أوسع ليشمل مختلف أنواع التراكيب، التي غالبا ما تخرج عن إطار الجملة المفردة، فنجد من بينها التركيب العددي، والمركب المزجي، وأيضا الإضافي .....[1]

بعد التأمل في تراكيب ديوان "الشّنفرى" نجد أنه استخدم الجمل بنوعيها الخبرية والإنشائية، نظرًا لما تحمله من مقاصد ومعانٍ ورسائل تعدها. وسنسعى في هذا الفصل في تحليل الجمل التي عبرت في نفسها وشكّلت سمة أسلوبية بارزة في الديوان. ولن نقتصر في دراسة هذه الجمل داخل بنية الخطاب على حدود الخصائص الأسلوبية، بل سنجتهد في الكشف عما تتضمنه هذه التراكيب من معانٍ متنوعة.

2. تعريف الجملة:

– **لغة:** جاء في لسان العرب الابن منظور ما يلي: «والجُمْلة: واحدة الجُمَل. والجُمْلة: جماعة الشيء. وأَجْمَل الشيءَ: جَمَعه عن التفرقة؛ وأَجْمَل له الحساب كذلك. والجُمْلة: جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره».[2]

فالمعنى اللغوي للجملة لا يخرج من كونها دالة على جمع الأشياء المتفرقة، وهذا المعنى قريب من معنى التركيب.

– **اصطلاحا:** أختلف النحاة قديمًا وحديثًا في تعريف الجملة، حيث يجدلها الباحث تعريفات عدة وأغلبها مختلفة، وقد جعلها فريق من العلماء الى وقت متأخر، مرادفة لمصطلح الكلام، من بينهم:

عباس حسن الذي يرى أن الكلام أو الجملة هو: «ما تركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل»[3].

---

[1] خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر الجزائر، ط2، 2006م، ص 101.

[2] -ابن منظور: لسان العرب، مج: 11، ص 128.

[3] عباس حسن: النحو الوافي (مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجدّدة)، دار المعارف بمصر، (د. ب)، ط3، (د. ت)، ص 15.

وفرق فريق آخر من العلماء بين الجملة والكلام، ومن هؤلاء ابن هشام الانصاري حيث يقول: «عبارة عن الفعل وفاعله، ك "قام زيد"، والمبتدأ أو خبره، ك "زيدٌ قائم"، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: "ضرب اللصُّ"، و"أقائم الزيدان"، و "كان زيدٌ قائمًا"، و"ظنته قائمًا"».[1]

أما الجملة في المدارس اللغوية المعاصرة فيعرفها "إبراهيم أنيس" بقوله: «إن "الجملة" في أقصر صورها هي: قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر».[2] ما يعني أن الجملة حسب هذا التعريف هي ذلك التركيب الذي يعطي معنى كاملا ومستقلا، لا يشترط وجود اسناد مثل (فعل فاعل/مبتدأ خبر) لتكون الجملة صحيحة، لأنه يمكن تكوين جملة من كلمة واحدة فقط.

وقد تحدث تمام حسان أركان الجملة عند النحاة فقال: أن لها ركنان: المسند اليه والمسند، ففي الجملة الاسمية فالمبتدأ مسند اليه والخبر مسند، وأما في الجملة الفعلية فالفاعل أو نائبه مسند اليه والفعل مسند، ولا تقوم

الجملة إلا إذا اشتملت على هذين الركنين وما عدا ذلك فهو فضلة يمكن الاستغناء عنه في تركيب الجملة، وذلك أصل الوضع في الجملة العربية[3].فمن خلال هذا التعريف نجده يشترط أن تكون فكرة الإسناد أحد مقوماتها.

3. الجمل الخبرية والجمل الإنشائية:

وقد صنفت الجمل الواردة في ديوان "الشّنفرى" إلى جمل إنشائية وجمل خبرية؛ فالجمل الإنشائية تعالج فيها الجملة الطلبية وغير الطلبية؛ فالطلبية: (الاستفهام، النداء، الأمر، النهي)، أما غير الطلبية فتشمل: (التعجب، الجمل الشرطية)، أما الخبرية فتشمل على الجمل الخبرية المثبتة، والمؤكدة والمنفية.

---

[1] ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، (د. ت)، ص 7.

[2] إبراهيم أنس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلر المصرية، القاهرة، ط6، 1978م، ص 276، 277.

[3] تمام حسان: الأصول (دراسة اسبيتيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو. فقه اللّغة. البلاغّة)، عالم الكتب القاهرة، (د. ط)، (1420هـ.2000م)، ص 121.

أ. الجملة الخبرية وصيغها:

1) الجملة الخبرية المثبتة:

إن كلمة الإثبات عكس النفي. فالجملة الخبرية المثبتة هي تلك التي تجردت من علامات الجمل الأخرى مثال: أدوات النفي والتوكيد؛ ويمكن أن تكون هذه الجمل المثبتة جمل فعلية أو جمل إسمية.

❁ **الجملة الفعلية:** تعرف الجملة الفعلية بأنها تلك التي يكون المسند فيها فعلا غير ناقص، سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وسواء تقدم أو تأخر، لأنها تقوم على أساس الفعل.[1] إذا فالجملة الفعلية هي تركيب إسنادي يتصدر هو الفعل، ثم بقية العناصر، وقد يحدث أن تأخذ هذه الجملة ترتيبا آخر لعناصرها.

ومن قصائد ديوان "الشّنفرى" التي وردت فيها الجمل الفعلية نذكر منها:

- **قافية الباء:**

دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ[2]

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا ثمانية ما بعدها متعتب [3]

- **قافية التاء:**

ألا أم عمرو أجمعت فآستقلت وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَها إذْ تَوَلَّتِ [4]

وَقَدْ سَبَقَتْنَا أمُّ عَمْرٍو بأمْرِهَا وكانت بأعناق المطي أظلت[5]

- **قافية الجيم:**

فَصَاحَتْ بِكَفِّي صَيْحَةً ثمَّ راجَعَتْ أنين المريض ذي الجراح المشجّج [6]

---

[1] -علي جابر المنصوري: الدلالة الزمنية في الجملة العربية، الدار العلمية الدولية ودار الثقافة للنشر والتوزيع عمان –الأردن، ط1، 2002، ص 31.

[2] المصدر: البيت: 1، ص 27.

[3] المصدر نفسه: البيت: 21، ص 27.

[4] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 31.

[5] المصدر نفسه: البيت: 2، ص 31.

[6] المصدر نفسه: البيت: 4، ص40.

- **قافية الدال:**

وَأَمْشِي لدى العَصْدَاءِ أبْغِي سَرَاتَهُمْ وَأسْلُكَ خَلّابَيْنَ أرْفَاغَ والسَّرْدِ[1]

- **قافية الراء:**

ونائحة أوحيت في الصبح سمعها فَرِيعَ فُؤَادِي وآشْمَأَزَّ وَأَنْكَرَا [2]

- **قافية العين:**

قتيلا فخارٍ أنتما إن قتلتما بِجَنْبِ دَحِيسٍ أوْ تَبَالَةَ تَسمعا [3]

تَطُوفُ وَتَحْذَرُ أحْوَالَهُ وغيركِ أملك بالمصرعِ [4]

- **قافية الفاء:**

وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ يَقْصُرُ دُونَها أخو الضّروة الرجل الحفي المخفف[5]

- **قافية الكاف:**

ظَلَلْنا نُفَرّي بالسُّيوفِ رُؤوسَهُمْ ونرشقهم بالنبل بين الدكادك [6]

- **قافية اللام:**

أَقيمُوا بَنِي أُمّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فإني إلى قوم سواكم لأميل [7]

- **قافية الميم:**

لا تَبْعَدِي إمّا هَلَكْتِ شامَهْ[8]

---

[1] المصدر السابق: البيت: 3، ص42.

[2] المصدر نفسه: البيت: 1، ص46

[3] المصدر نفسه: البيت: 1، ص51.

[4] المصدر نفسه: البيت: 2، ص52.

[5] المصدر نفسه: البيت: 1، ص53.

[6] المصدر نفسه: البيت: 4، ص57.

[7] المصدر نفسه: البيت: 1، ص58.

[8] المصدر نفسه: البيت: 1، ص75.

فَرُبَّ وادٍ نَفَّرَتْ حَمامَهْ[1]

يتضح من خلال قصائد "الشّنفرى" توظيفه المكثف للجمل الفعلية، حيث نوّع في أزمنة الأفعال بين الماضي والماضي و الأمر، كما يظهر في أفعال مثل: (دعيني، سيغدى، خرجنا، قلت، دعت، سبقتنا، صاحت، أمشى، أسلك، فريع، تسمع، تطوف، تحذر، يقصر، ظللنا، أقيموا، تبعدي، نفرت)؛ هذا التويع الزمني لا تحلو من دلالة، إذ يعكس تفاعل الشاعر الحيّ مع الأحداث، ويجسد حالاته النفسية المتقلبة، وانفعالاته المتواصلة، وخاصة أن الفعل المضارع هو الأكثر حضورًا، ممّا يدل على اتصال الحدث بالزمن الحاضر والمستقل، ويمنح القصائد طابعًا ديناميكيا ناضج بالحركة.

❁ **الجملة الإسمية:** الجملة الاسمية هي التي يتكون طرفاها من اسمين يكون في أحدهما معنى الوصف كما نص على ذلك النحاة، ولا تشير الجملة الاسمية في العربية إلى حدث ولا إلى زمن، وإذا أردنا إضافة عنصرا زمنيا طارئا إلى معنى هذه الجملة أدخلنا عليها الأفعال الناسخة.[2] أو هي التي يكون المسند فيها اسمًا أو ضميرًا.

ومن قصائد ديوان "الشّنفرى" التي وردت فيها الجمل الاسمية نذكر منها:

- **قافية الباء:**

ثَمَانِيَةٌ ما بَعْدَها مُتَعَتَّبُ ثَمَانِيَةٌ ما بَعْدَها مُتَعَتَّبُ[3]

- **قافية التاء:**

ألا أمُّ عَمْرو أجْمَعَتْ فآسْتَقَلَّتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَها إذْ تَوَلَّتِ[4]

- **قافية الجيم:**

وكفِّ فَتَى لم يَعْرِفِ السَّلْخَ قَبْلَها تَجُورُ يَدَاهُ في الإرهَابِ وَتَخْرُجُ[5]

---

[1] المصدر السابق: البيت: 2، ص75.

[2] -علي جابر المنصوري: الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ص29.

[3] المصدر: البيت: 2، ص27.

[4] المصدر نفسه: البيت: 1، ص31.

[5] المصدر نفسه: البيت: 1، ص39.

- **قافية الراء:**

وَنَائِحَةٍ أَوْحَيْتُ في الصُّبْحِ سَمْعَها فَرِيعَ فُؤَادِي وآشْمَأَزَّ وَأَنْكَرَا [1]

وَنَعْلٍ كَأَشْلَاءِ السُّمَانَى تَرَكْتُها على جَنْبِ مَوْرٍ كالنَّحِيزَةِ أغْبَرَا [2]

- **قافية العين:**

تَطُوفُ وَتَحْذَرُ أحوَالَهُ وَغَيْرُكِ أمْلَكُ بالمَصْرَعِ [3]

- **قافية اللام:**

أَقِيمُوا بَني أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فإنّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ [4]

- **قافية النون:**

ولا عَيْبَ في اليَحْمُومِ غَيْرُ هُزَالِهِ على أنّه يَوْمَ الهِيَاجِ سَمِينُ [5]

لقد اعتمد الشاعر "الشّنفرى" في ديوانه على الجمل الاسمية ليعبر عن أحاسيسه الداخلية وهو اقفه الثابتة، فكان يلجأ إليها ليظهر تمسكه ببعض القيم والمبادئ، أو ليبرز حالة من الثبات والانتقاء الوجداني، ومن خلال كلمات بسيطة لكنها معبرة مثل: (ثمانية، أم، كف، نائحة، نعل، أنتما، غيرك، إني، عيب، أنه، هتوف)؛ استطاع أن يعكس حالته النفسية ويوصل مشاعره بصدق ووضوح، إن استخدامه لا أسماء في بداية الجمل يدل على اهتمامه بهذه الأشياء بذاتها، وكأنها عنصر مركزية في نظرته للحياة وتجربته الشخصية، وفي المقال، تظهر دراستنا لجمل الفعلية، إذ أكثر استخدامها، لأنها تعبر عن الحركة والاستمرار وتجسد الصراع الدائم الذي يعيشه، سواء مع بيئته أو مع مجتمعه، فالأفعال تعكس انخراطه في الأحداث وتوتره الدائم، بينما تعد الجمل الاسمية عن لحظات من التأمل والثبات العاطفي، ومن هنا يتبين أن "الشّنفرى" لم يكتب لفته جزافًا، بل اختار بين الجمل الفعلية والاسمية حسب ما يناسب حالته النفسية والموضوع الذي يعالجه، فجاء أسلوبه مزيجًا بين الصراع الخارجي والتوازن الداخلي.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 1، ص46.

[2] المصدر نفسه: البيت: 4، ص46.

[3] المصدر نفسه: البيت: 2، ص52.

[4] المصدر نفسه: البيت: 1، ص58.

[5] المصدر نفسه: البيت: 1، ص77.

2) الجملة الخبرية المنفية:

هي النمط الثانية من أنماط الجملة الخبرية و«خلاف الإثبات .....وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة. وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفيا.....والنفي يتحقق بأدوات مخصصة لذلك وهي ما – لا – ليس – لن – لم.....»[1] إذن فالنفي عكس الإثبات، فهو إخبار بالسّلب، أن أصل الكلام الإيجاب، والجملة المنفية هي كل جملة اسمية أو فعلية تقدمها أداة نافية لسّلب علاقة الإسناد بين طرفيها. نجسد ما سبق من أفكار نظرية في تحليل عملنا التطبيقي:

- **قافية التاء:**

ألا أمُّ عَمْرو أجْمَعَتْ فأسْتَقَلَّتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَها إذْ تَوَلَّتِ[2]

ورد النفي في قول الشاعر "الشّنفرى": "ما ودعت جيرانها إذ تولت"، حيث استعمل أداة النفي "ما" لينفي فعل الوداع. الجملة المنفية هي: "ما ودعت جيرانها"، وغرض النفي هو التحسر واللوم، إذ يعبّر الشاعر عن ألمه لرحيل "أم عمرو" دون أن تودّع من حولها، مما يضاعف شعوره بالحسرة ويكشف عن جفاء الفراق. ويُبرز هذا التعبير مشاعر الفقد والأسى بطريقة صادقة ومؤثرة.

وأيضا في قوله:

أمَيْمَةُ لا يُخزي نَثَاها حَلِيلَها إذا ذُكِرَ النّسْوَانُ عَفَّتْ وَجَلَّتِ[3]

ورد النفي في قول الشاعر: "لا يخزى نثاها حليلها"، حيث نفى الشاعر أن تسبب المرأة أي خزي أو عيب لزوجها، مستخدمًا أداة النفي "لا" لنفي العار أو السوء عنها. الجملة المنفية هي: "لا يخزى نثاها حليلها"، وغرض هذا النفي هو المدح والتعظيم، إذ يؤكد الشاعر عفة المرأة وطهارتها، ويرفع من مكانتها ويُبرز شرفها. هذا النفي يعزز في ذهن المتلقي صورة المرأة النقية التي تحافظ على كرامة نفسها وزوجها، مما يجعل البيت ذا أثر إيجابوعميق في تعظيم الأخلاق والفضائل.

---

[1] محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة بيروت، دار الفرقان عمان. الأردن، ط1، (1405هـ.1985م)، ص227.

[2]: المصدر: البيت: 1، ص31.

[3] المصدر نفسه: البيت: 10، ص33.

وقوله أيضا:

أُمَشِّي على الأرْضِ التي لَنْ تَضُرَّنِي لأنْكِيَ قَوْمًا أو أُصَادِفَ حُمَّتِي[1]

ورد النفي في قول الشاعر: "لن تضرني"، والجملة المنفية هي: "لن تضرني الأرض".غرض النفي هو التعبير عن الشجاعة والثقة بالنفس، حيث يُظهر الشاعر عدم خوفه من أي خطر قد يواجهه سواء من الناس أو الظروف.أما الأثر، فهو تعزيز صورة القوة والثبات، وإبراز شخصية الشاعر التي لا تخشى الصعاب ولا تتردد أمام التحديات.

وقوله أيضا:

وَهُنِّيء بي قَوْمٌ وما إنْ هَنَأْتَهُمْ وأصْبَحْتُ في قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمَنْبِتِي[2]

ورد النفي في قول الشاعر: "وما إن هنَتهم" و"وليسوا بمنبتي".الجملتان المنفيتان هما: "ما إن هنَتهم" التي تعني أنه لم يهنهم، و"ليسوا بمنبتي" التي تعني أنه لا ينتمي إليهم.غرض النفي هنا هو نفي الإهانة والبراءة من الانتماء، حيث يبرئ الشاعر نفسه من الإساءة لقوم أهانوه، ويؤكد أنهم ليسوا من أصله.أما الأثر، فهو إبراز الشموخ والنبل، مع التأكيد على طهارة الأصل ورفض الانضمام لمن لا يقدر القيم.

وأيضا قوله:

إذا ما أَتَتْنِي مِيتَتِي لم أُبَالِهَا ولم تُذْرِ خالاتي الدُّمُوعَ وَعَمَّتِي[3]

ورد النفي في قول الشاعر: "لم أُبالها" و"لم تذر خالاتي الدموع وعمتي"، حيث ينفي الخوف من الموت وعدم تأثر أهله به.غرض النفي هو إظهار الصمود والقوة. أما الأثر، فهو إبراز شجاعة الشاعر ونظرته المتفائلة تجاه الموت.

---

[1] المصدر: البيت: 17، ص35.

[2] المصدر نفسه: البيت: 29، ص37.

[3] المصدر نفسه: البيت: 32، ص38.

- **قافية الدال:**

كأنّي إذا لم أُمْسِ في دَارِ خالدٍ بِتَيْمَاءَ لا أُهْدَى سَبِيلًا ولَا أَهدِي[1]

ورد النفي في قول الشاعر: "لا أهدى سبيلا ولا أهدي"، حيث نفى أن يضل الطريق أو يدل غيره إذا غاب عن دار خالد في تيماء. غرض النفي هو تأكيد ارتباطه العميق بالمكان وعقده عليه كمصدر للأمان والاستقرار. أما الأثر، فهو إظهار الضياع والحيرة في غيابه، مما يبرز مدى تأثير هذا المكان على نفسه.

- **قافية الراء:**

فإنْ لاتَزُرْني حَتْفَتِي أوْ تُلاقِني أُمَشّ بِدَهْرٍ أو عِدَافٍ فَنَوَّرا[2]

ورد النفي في قول الشاعر: "لا تررني"، حيث نفى تعرضه للموت. الجملة المنفية هي: "لا تررني". غرض النفي هو إظهار ثقته بأنه لن يمت قريبًا. أما الأثر، فهو إبراز عزيمته واستعداده لمواجهة الصعاب.

- **قافية اللام:**

لَعَمْرُكَ ما بالأرْضِ ضِيقٌ على أمْرِيءٍ سَرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وهو يَعْقِلُ[3]

ورد النفي في قول الشاعر: "ما بالأرض ضيق على أمريء"، حيث نفى أن تضيق الأرض على مَن يفكر ويثابر.الجملة المنفية هي: "ما بالأرض ضيق على أمريء".غرض النفي هو بث الأمل، إذ يطمئن الشاعر إلى أن من يستخدم عقله ويثابر سيجد منفذاً.أما الأثر، فهو إعطاء القارئ شعوراً بالثقة بقدرته على مواجهة الصعاب وتجاوزها.

وقوله أيضا:

وإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزادِ لم أكُنْ بأعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ القَوْمِ أعْجَلُ[4]

---

[1] المصدر السابق: البيت: 5، ص42.

[2] المصدر نفسه: البيت: 2، ص46.

[3] المصدر نفسه: البيت: 4، ص59.

[4] المصدر نفسه: البيت: 8، ص59.

ورد النفي في قول "الشّنفرى": "لم أكن بأعجلهم"، حيث نفى عن نفسه التسرع في أخذ الزاد.الجملة المنفية هي: "لم أكن بأعجلهم".غرض النفي هنا هو المدح والتواضع، إذ يُظهر كرم الشاعر وتحفظه.أما الأثر، فهو تعزيز صورة الوقار والكرم، ورفض الطمع والجشع.

- **قافية الميم:**

وشَعْبِ نَجْدٍ لَمْ أَهَبْ عُرَامَهْ[1]

ورد النفي في قول الشاعر: "لم أهب عرامه"، حيث نفى خوفه من شِعب نجد وشدّته.الجملة المنفية هي: "لم أهب عرامه". غرض النفي هو إبراز الشجاعة وعدم الخوف. أما الأثر، فهو تعظيم بسالة الشاعر وإظهار قوته في مواجهة الأخطار.

- **قافية النون:**

ولا عَيْبَ في اليَحْمُومِ غَيْرُ هُزَالِهِ على أنّه يَوْمَ الهِيَاجِ سَمِينُ[2]

ورد النفي في قول الشاعر: "ولاعيب في اليحموم غير هُزاله"، حيث نفى أن يكون في فرسه عيب غير ضعفه في الجسم. الجملة المنفية هي: "ما فيه عيب إلا هزاله". غرض النفي هو المدح بطريقة غير مباشرة، حيث يُوضح أن هذا الضعف لا يقلل من قوته أو شجاعته. أما الأثر، فهو مدح الفرس رغم مظهره الضعيف، وإبراز شجاعته وقت الحاجة، مما يدل على أن القيمة الحقيقية لا تظهر في الشكل فقط.

وأيضا قوله:

سَأُخْلِي للظَّعينةِ ما أردَتْ وَلَسْتُ بِحَارسٍ لكِ كُلَّ حِينِ[3]

ورد النفي في قول الشاعر: "ما أردت" و"لستُ بحارس لك كل حين". الجملتان تنفيان رغبته في الاستمرار بمرافقة المرأة، وقدرته على البقاء معها طوال الوقت. غرض النفي هو إظهار الترفع والضيق من القيود.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 14، ص76.

[2] المصدر نفسه: البيت: 1، ص77.

[3] المصدر نفسه: البيت: 3، ص79.

أما الأثر، فهو التأكيد على استقلال الشاعر ورفضه التعلّق الزائد أو التقييد بحضور دائم.

وأيضا قوله:

إذا ما جِئْتِ ما أنْهاكِ عَنْهُ فلم أُنْكِرْ عَلَيْكِ فَطَلِّقِيني[1]

ورد النفي في قول الشاعر: "ما أنهاكِ عنه" و"فلم أُنكر عليكِ"، حيث نفى أن يكون قد منعها أو لامها على أفعالها. غرض النفي هو التوبيخ غير المباشر والتعبير عن الانزعاج الصامت. أما الأثر، فهو تكثيف الشعور بخيبة الأمل، واللمح بأن السكوت لم يكن رضا، بل علامة على نهاية محتومة.

ومن هنا يمكننا القول أن هذه الأبيات تعكس صورة الشاعر الجاهلي الذي يعتز بنفسه، ويتصف بالشجاعة والكرم والصبر والوفاء. وقد استخدم أسلوب النفي ليُظهر عكس ما يُنكره: فعندما ينفي الخوف، يُبرز شجاعته، وحين ينفي التسرع في الأكل، يُظهر كرمه وتعفّفه، وعندما ينفي الانتماء إلى قوم أهانوه، يؤكد عزّة نفسه ونظافة أصله، كما أن نفيه للحزن بعد موته يبرز قوة تحمّله وثباته.

فالنفي هنا ليس مجرد إنكار، بل هو وسيلة لإظهار الصفات الطيبة، ولتأكيد أخلاق الفارس الذي يعيش بالعزّة، ويبتعد عن الذل والطمع والتردد. هنا ليس مجرد إنكار، بل هو وسيلة لإظهار الصفات الطيبة، ولتأكيد أخلاق الفارس الذي يعيش بالعزّة، ويبتعد عن الذل والطمع والتردد.

3) الجملة الخبرية المؤكدة:

تمثل الجملة المؤكدة القسم الثالث من أقسام الجملة الخبرية ولهذا يجب أن نشير إلى مفهوم التوكيد وطرقه.

يعرف **التوكيد** بأنه تثبيت الشيء في النفس وتقوية أمره، وذلك بغرض إزالة ما قد علق في ذهن المخاطب من ارتياب أو شك في نسبة ذلك الخبر، وإماطة ما قد يخالجه من شبهات[2]، ويكون تقبل المخاطب للغير حسب الحالة التي يكون عليها أي حسب درجة إنكاره وتردده، وقد قسم البلاغيون الخبر بذلك إلى أقسام ثلاثة:

- **القسم الأول: ابتدائي**، وهو ما خلا من أي مؤكد.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 4، ص79.

[2] مهدي المخزومي: في النحو العربي (النقد والتوجيه)، دار الرائد العربي بيروت لبنان، ط2، (1406هـ.1986م)، ص234.

- **القسم الثاني: طلبي**، وهو ما احتوى على مؤكد واحد.
- **القسم الثالث: إنكاري**، وهو ما تضمن أكثر من مؤكد[1].

وللتوكيد أدوات بعضها يختص بالاسم، وبعضها الأخر بالفعل، وبعضها أوسع استعمالا، فيتصل بالأسماء والأفعال، ومن بين تلك الأدوات: إنّ، أنّ إنما، أنما نون التوكيد (المشدة أو المخففة) وما وإلاّ، الباء، ومنْ، إنّ، التوكيد بالتقديم بالتكرار[2].

- **قافية التاء:**

فَبِتْنَا كأنّ البَيْتَ حُجِّرَ فَوْقَنَا بِرَيْحَانَةٍ رِيحَتْ عِشَاءً وَطُلَّتِ[3]

في هذا البيت الشعري، أدّت "كأنَّ" وظيفة نحوية وبلاغية مزدوجة. فهي من جهة أداة توكيد وتشبيه تدخل على الجملة فتنصب الاسم وترفع الخبر، وقد ظهر ذلك في قول الشاعر: "كأنَّ البيتَ حجرٌ فوقنا"، حيث نُصب "البيت" باعتباره اسمها، ورفع "حجر" على أنه خبرها، مع تعلق الجار والمجرور "فوقنا" به. ومن جهة بلاغية، أضفت "كأنَّ" توكيدًا على شدة الإحساس بثقل المكان، إذ شبّه الشاعر حالهم في البيت بحال من ينوء تحت حجر، في تصوير مجازي يوحي بالضيق أو الرهبة أو الكآبة، وكأن ثقل البيت جسدي ونفسي معًا.

وإنّي لَحُلْوٌ إنْ أُرِيدَتْ حَلَاوَتِي وَمُرٌّ إذا نَفْسٍ العَزُوفِ أسْتَمَرَّتِ[4]

في هذا البيت، أدّت "إنَّ" وظيفة توكيدية ونحوية، حيث دخلت على الجملة الاسمية لتؤكد مضمونها، فنصبت الضمير "ي" ليكون اسمها، ورفعت "حلوٌ" كخبر، مع دخول لام الابتداء لتقوية التوكيد. بهذا الأسلوب، شدد الشاعر على ثبات صفته المحمودة متى طُلب لطفه، موضحًا أن سلوكه يتسم بالاتزان، فيميل باللين لمن أحسن إليه، ويقسو على من تجاهله. فـ"إنَّ" هنا عمّقت البعد الشعوري وأبرزت المعنى بثقة ووضوح.

---

[1] الخطيب القزواني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، ص28، 29.

[2] مهدي المخزومي: في النحو العربي النقد والتوجيه، ص236، 244.

[3] المصدر: البيت: 13، ص34.

[4] المصدر نفسه: البيت: 34، ص38.

- **قافية الدال:**

وإنِّي زَعِيمٌ أنْ أُلُفَّ عَجَاجَتِي عَلَى ذِي كِسَاءٍ، مِنْ سَلَامَانَ، أوْ بُرْدِ[1]

في هذا البيت، أدّت "إنَّ" دور التوكيد بدخولها على الجملة الاسمية "إني زعيم"، فنصبت الضمير "ي" ورفعت "زعيمٌ" كخبر، مما عزز ثقة الشاعر في تعهده. بلاغيًا، رسّخت "إنَّ" الإحساس بجديّة الالتزام، وأظهرت مدى استعداد الشاعر لتحمّل المسؤولية، وجعلت كلامه أكثر وقعًا وقبولًا في نفس السامع.

وأيضا قوله:

كأنّي إذا لم أُمْسِ في دَارِ خالدٍ بِتَيْمَاءَ لا أُهْدَى سَبِيلًا وَلَا أَهدِي[2]

في هذا البيت، أدّت "كأنّي" وظيفة نحوية بتقديم التشبيه في صورة مؤكدة، فنصبت الضمير "ي" ورفعت الجملة "لا أهدى سبيلاً"، مشبهة حال الشاعر حين لا يبيت في دار خالد بحال الضائع أو التائه. بلاغيًا، أضفت "كأنّ" عمقًا وجدانيًا يجسّد الارتباط بالمكان، وصوّرت الاغتراب عن الأحبة كتيه نفسي، مما منح الصورة بعدًا إنسانيًا مؤثرًا.

- **قافية الراء:**

أُبَغِّي بَنِي صَعْبِ بْن مُرّ بلادَهُمْ وسوفَ أُلَا قِيهِمْ إنِ الله أخَّرَا[3]

في هذا البيت، جاءت "إنَّ" لتؤكد الجملة "إن الله أخَّرا"، فنصبت "اللهَ" ورفعت "أخَّرَ"، مما أعطى معنى التأخير طابعًا قدريًا مؤكدًا. نحويًا، رسّخت أداة التوكيد استقرار البنية الإعرابية، وبلاغيًا، أضفت على التأخير بُعدًا إيمانيًا، فجمعت بين الشكوى والخضوع، وجعلت موقف "الشّنفرى"، مزيجًا من الشوق والتسليم.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 2، ص42.

[2] المصدر نفسه: البيت: 5، ص42.

[3] المصدر نفسه: البيت: 7، ص47.

- **قافية الفاء:**

كَأَنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ مِنْ فوقِ عَجْسِها عَوَازِبُ نَحل أخطأَ الغارَ مُطْنِفُ[1]

في هذا البيت، أدّت "كأنَّ" دور التشبيه المؤكد، حيث شبَّه الشاعر حفيف النبل فوق ظهر الناقة بعوازب النحل، فنصبت "حفيف" ورفعت "عوازب". نحويًا، أعادت بناء الجملة على أسلوب التشبيه التام، وبلاغيًا، أضفت طابعًا تصويريًا نابضًا بالحركة والصوت، فجعلت الصورة أكثر قربًا من المخيّلة، وأقوى أثرًا في وجدان السامع.

وأيضا قوله:

وإنَّكِ لَوْ تَدْرِينَ أنْ رُبَّ مَشْرَبٍ مَخُوفٍ كداءِ البَطْنِ أوْ هُوَ أخْوَفُ

في هذا البيت، أكدت "إنك" المعنى بإدخال التوكيد على المخاطبة، فنصبت الكاف ورفعت الجملة بعدها، وزادت لام الابتداء قوة التوكيد. نحويًا، رسّخت التركيب في صيغة قطعية لا تقبل الشك، وبلاغيًا، أبرزت عمق التحذير من المظاهر الخادعة، وأضفت على الخطاب طابعًا وجدانيًا صادقًا يصل إلى المتلقي بفعالية.

- **قافية الكاف:**

بأنَّا صَبَحْنا العَوْصَ في حُرِّ دارِهِمْ حِمامَ المَنايا بالسُّيوفِ البواتِكِ[2]

في هذا البيت، أدّت "بأنّا" وظيفة توكيدية، حيث دخلت "أنَّ" على ضمير الجماعة "نا" فنصبته، وربطت الجملة السابقة بتأكيد الفعل "صبحنا". نحويًا، دعمت البناء الفعلي بالتوكيد، مما ثبّت المعنى وزاد وضوحه، وبلاغيًا، عمّقت الشعور بالقوة الجماعية، وأبرزت شجاعة الشاعر ورفاقه في مشهد قتال جريء.

- **قافية اللام:**

وما ذاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وكان الأفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[3]

---

[1] المصدر السابق: البيت: 9، ص54.

[2] المصدر نفسه: البيت: 2، ص57.

[3] المصدر نفسه: البيت: 9، ص60.

في هذا البيت، جاءت "إنَّ" ضمن المعنى المحذوف تقديره (وما ذاك إلا لأنه بسطة...)، فأفادت التوكيد والتعليل. نحويًا، أوضحت سبب التفضيل وربطت الفضل بالتوسعة والعطاء، وبلاغيًا، بيّنت أن فضل الشاعر ليس تفاخرًا أو تكبّرًا، بل هو هبة كريم من الأفضل، مما يضفي على الكلام صدقًا وتواضعًا يعزّز الموقف الشعري.

- **قافية النون:**

ولا عيب في اليحموم غير هزاله على أنّه يَوْمَ الهِيَاجِ سَمِينُ[1]

في هذا البيت، أدّت "إنَّ" دور التوكيد في جملة "على أنه يوم الهياج سمين"، حيث نصبت "أنه" ورفعت "سمين"، لتؤكد المفارقة بين الضعف الظاهر والقوة عند القتال. نحويًا، دعمت التركيب الإسنادي بتوكيد مباشر، وبلاغيًا، بيّنت التباين بين المظهر الخارجي والصلابة الفعلية، وأبرزت فاعلية الخيل في المواقف الحاسمة رغم مظهرها الضعيف.

وكخلاصة مما سابق نلاحظ "الشّنفرى" في هذه الأبيات يستخدم أدوات التوكيد بشكل مكثف ليعزز من قوة تجربته الشعورية ويؤكد مواقفه المختلفة. من خلال "إنَّ"، "أنَّ"، و"كأنَّ"، يعبر عن ثباته واعتزازه بنفسه، وفي الوقت نفسه يبرز التناقضات والاختلافات بين الظاهر والباطن، مما يعمق من الأبعاد العاطفية والبلاغية للنص. يظهر "الشّنفرى" براعة لغوية في توظيف التوكيد ليوازن بين الثقة بالنفس والتواضع، وبين الفخر والاعتراف بالواقع، فتتحول هذه الأدوات إلى عناصر أساسية تقوي المعنى وتجعل القصيدة أكثر تأثيرًا وصدقًا.

ب. الجمل الإنشائية:

تُعد الجملة الإنشائية جزء من خصائص البنية التركيبية في ديوان الشنفري وذلك لأنها تسهم بشكل عام في تقوية الوظيفة، البلاغية للخطاب اللغوي والشعري.

فإذا كانت التراكيب الخبرية تحتمل الصدق والكذب مطابقة حقيقتها للواقع، والخبر يمثل اللغة في جانبها، فإن التراكيب الإنشائية هي التراكيب المكتفية بذاتها لعدم تحقق مدلولها في الواقع،

[1] المصدر السابق: البيت: 1، ص 77.

والإنشاء بذلك يمثل اللغة في جانبها المتحرك[1]؛ ومما ما جاء في تعريف الإنشاء في معجم المصطلحات العربية أنه: «ما لا يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب»[2].

وينقسم إلى قسمين طلبي وغير طلبي، والإنشاء الطلبي، والإنشاء غير الطلبي: «هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب الحاصل»[3] أما الإنشاء غير الطلبي فهو لا يطلب به حصول الشيء وقد مثل له علماء البيان بأفعال التعجب والمدح والرب والكمّ[4]. من ذلك قولهم: «نعم الرجل إبراهيم، وربما نصحك ميلود وكم غلاما شريف، وعسى أن يجيء إبراهيم وفيه نظر»[5].

الجمل الطلبية: في علم المعاني العربي، هو الذي يحتمل الصدق والكذب، ويُطْلَبُ به حصولُ شيء لم يكن حاصلاً وقت الطلب، ذلك قول الحسن بن علي رضي اللّه عنهما :(لا تَطْلُبْ من الجَزاء إلا بقَدْرِ ما صنعت). وصِيَغُه: الأمْ، والنَّهْي، الِاسْتِفْهام، والتَّمَنِّي، والنِّداء[6].

❁ **جملة الاستفهام:** الجملة الاستفهامية واحدة من أنواع الجمل الإنشائية الطلبية، ويعرف الاستفهام بأنه: «أحد أنواع الطلب استفعال، فهو طلب الفهم»[7]، أي أنه طلب العلم بشيء، لم يكن للمخاطب علم مسبق به ولاستفهام وظيفة لغوية تعد بأدوات موضوعة، لكل منها معنى خاص، زيادة على المعنى الذين وضعت له وهو الاستفهام، وهي: الهمزة، أم، هل، ما، أي، كم، كيف، أين، أنّ، متى، أيان....[8]

وردت الاستفهام في بعض القصائد منها:

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مكتبة جامعة بغداد الثانية، مج20، 1981م، ص 349.

[2] مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 63.

[3] السيوطي (جلال الدين عبد الرحمان): شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تح: إبراهيم محمد حمداني وأمين محمد الحبار، دار الكتاب العلمية بيروت. لبنان، ط1، 2011، ص 131.

[4] المرجع نفسه، ص 131.

[5] بهاء الدين السباكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا. بيروت، ط1، (1423هـ.2003م)، ص 419.

[6] مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية اللغة والأدب، ص 63.

[7] المرجع السابق: ص 423.

[8] السكاكي (سراج المنة والدين أبو يعقوب يوسف بن ابو بكر محمد بن علي): مفتاح العلوم، علق: نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية بيروت لبنان، ط2، (1407هـ.1987م)، ص308.

- **قافية التاء:**

إذَا هُوَ أمسى آبَ قُرَّةَ عَيْنِهِ مَآبَ السَّعِيدِ لم يَسَلْ: أينَ ظَلَّتِ[1]

الاستفهام في "أين ظلت" إنكاري، لا يراد به طلب المعرفة، بل يبرز عتابا على "المآب السعيد" الذي كم يسأل من تركه. وظيفته البلاغية إبراز الجفاء وغياب الوفاء، مما يعمق الأثر النفسي ويبرز التباين بين المتوقع والواقع.

- **قافية التاء:**

أُمَشِّي على أيْنِ الغُزَاةِ وَبُعْدِها يُقَرِّبُني مِنْها رَوَاحِي وَغُدْوَتي [2]

الاستفهام في "أين الغزاة" إنكاري، يبرز حيرة الشاعر ودهشته من غياب الغزاة، وكأن لا أثرهم، وظيفته البلاغية التعبير عن الفراغ أو غياب الخطر، مما يمهد لتقدمه الآمن ويظهر شجاعته أو زوال التهديد.

- **قافية الفاء:**

يا صَاحِبَيَّ هَلِ الحذَارُ مُسَلِّمي أوْهَلْ لِحَتْفِ مَنِيَّةٍ مِنْ مَصْرِفِ[3]

الاستفهام في "هل الحذار مسلمي" و "أو هل لحتف منية من مصرف" إنكاريان، ينفي بهما "الشّنفرى" جدوى الحذر وقدرته على دفع الموت. وظيفتهما البلاغية التشكيك في فاعلية الاحتياط، وتأكيد حتمية المصير، مما يعكس تسليمه بالقضاء والقدر.

- **قافية الكاف:**

ألا هَلْ أتَى عَنَا سُعَادَ ودُونَها مهامِهُ بِيدٌ تَعْتلي بالصَّعالِكِ[4]

الاستفهام في "ألا هل أتى عنا سعاد" غرضه التمني والرجاء، يحمل شوقا وحنينا لمعرفة أخبار سعاد. وظيفته البلاغية التعبير عن الأسى والاشتياق، مما يضفي على البيت طابعا عاطفيا مؤثرا.

---

[1] المصدر: البيت: 11، ص33.

[2] المصدر نفسه: البيت: 15، ص35.

[3] المصدر نفسه: البيت: 1، ص56.

[4] المصدر نفسه: البيت: 1، ص57.

- **قافية اللام:**

ولا جُبَّإ أكْهَى مُرِبّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ [1]

الاستفهام في "كيف يفعل" إنكاري، ينكر على الجبان انشغاله بزوجته حتى في المواقف الجادة. وظيفته البلاغية التهكم والتقليل من شأنه، مما يبرز ضعف شخصيته ويظهر التباين بينه وبين أهل الشجاعة.

- **قافية النون:**

أليس أبوخَيْرَ الأَوَاسِ وَغَيْرِها وأُمِّي أبْنَةَ الخَيْرَيْنِ لو تَعْلَمِينَها[2]

الاستفهام في "ليس أبي" إنكاري يفيد التوكيد، يثبت به "الشّنفرى" فخره بأصله ونسبه.

وظيفتها البلاغية: تأكد على الشرف ورفع المكانة في سياق يفترض فيه الإنكار أو الجهل.

من خلال تتبع الأبيات السابقة نلاحظ أن الاستفهام يستخدم لوظائف بلاغية تتجاوز مجرد طلب المعرفة، ليصبح أداة تعبيرية تساهم في إبراز المواقف النفسية والإنفعالية لشاعر؛ فقد ورد الاستفهام أحيانًا بصيغة إنكارية ليظهر العتاب أو التهكم أو الاستهجام، كما في الاستفهام عن الجبان أو الغائب الذي لا يسألوا عنه، وفي البيت النسب، كذلك حمل لاستفهام نبرة التمني والرجاء حين ارتبط بالشوق والحنين، كما في السؤال عن سعاد. هذا التنوع في وظائف الاستفهام يعكس قدرة الشاعر على توظيفه لتحقيق غيات شعورية وبلاغية مختلفة، فيكثف المعنى، ويزيد من وقوع البيت وتأثيره. فلاستفهام هنا ليس غاية في ذاته، بل وسيلة لتصوير الانفعلات وتأكيد المواقف بأسلوب غير مباشر يضفي عمقًا فنيًا وجماليا على الخطاب الشعري.

❁ **جملة النداء:** يعرف النداء بأنه: «طلب اقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة»[3]، حيث ينوب كل حرف من تلك الحروف مناب الفعل (أدعو)[4]، وفي النداء تنبيه للمخاطب للاستجابة إلى الداعي والإقبال عليه، وأدوات النداء متعددة منها: يا، أيا، هيا، أي والهمزة (أ)، (آ)، (وا)، ومنها ما

---

[1] المصدر السابق: البيت: 16، ص61.

[2] المصدر نفسه: البيت: 3، ص78.

[3] سعد الدين التفتزاني: شروح التلخيص (تلخيص المفتاح للخطيب القزويني)، نشر أدب الحوزة، (د. ط)، (د. ت)، ج2، ص333.

[4] عبد العزيزعتيق: في البلاغة العربية (علم المعاني)، ص115.

هو لنداء القريب كالهمزة، أي.....[1] وهناك من النحاة من يرى أن (يا) تستخدم لنداء القريب والبعيد، وبالرغم من أدوات النداء المختلفة إلا أن "الشّنفرى" لم يستخدم منها سوى الأداة (يا، وذلك لما تتمتع به هذه الأداة من وظيفة مزدوجة، إذا ينادي به القريب والبعيد.

وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معانٍ وأغراض بلاغية متنوعة، يصعب حصرها، تفهم هذه الأخيرة من سياق الكلام وتتكون الجملة الندائية من (أداة النداء والمنادي، ومضمون النداء).

«يا: حرفٌ موضوعٌ لنداء البعيد حقيقةً أو حكَمًا، وقد يُنادى بها القريبُ توكيدًا»[2]، «وقوله: توكدًا. إشارة إلى أن الكلام الذي يلقى أو نفس الدعاء معتنى به حتى نزّل القريب وإن كان متنبهًا لذلك منزلة الغافل.....»[3]

ورد النداء في بعض الأبيات منها:

- **قافية التاء:**

فَوَا كَبِدا على أُمَيْمَةَ بَعْدَما طَمِعْتُ فَهَبْهَا نِعْمِةَ العَيْشِ زَلَّتِ[4]

النداء في البيت هو: "فوا كبدا"، أستخدم الشاعر أسلوب نداء النفس، حيث ندا ذاته تعبير عن شدة الألم، فجعل "الكبد" رمزًا لمعاناته الداخلية. وقد أدخل حرف الفاء على النداء لربط بين المعنى السابق والإنفعال الناتج عنه، وهو ربط يفيد التفجيع والتوجيع، مما أضفى على البيت نبرة حزينة تعبر عن عمق الجرح وشدة التأثر.

وفي قوله أيضًا:

فَيَا جَارَتِي وأنْتِ غَيْرُ مُلِيمَةٍ إذا ذُكِرَتْ ولا بِذَاتِ تَقَلَّتِ[5]

---

[1] الرضي الاستراباذي، شرح الرّضي على الكافية، تعليق: يوسف حسن عمر، جامعة قاز يونسن بنغازي، ط2، 1996م، ج4، ص425.

[2] ابن هاشم الأنصاري: مغني البيب عن كتاب الأعاريب: تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، التراث العربي الكويت، ط1، (1421هـ 2000)، ج4، ص447.

[3] المصدر: ص447.

[4] المصدر نفسه: البيت: 4، ص32.

[5] المصدر نفسه: البيت: 5، ص32.

النداء في البيت هو: "يا جارتي" والمنادى "جارتي" غرضه التلطف والاستعطاف إذ جعل الكلام أكثر لينًا فمهد للعتاب بلطف، وخفف من حدته، منما أبرز حسن تعامل "الشّنفرى" ورقيّ خطابه.

- **قافية الفاء:**

يا صَاحِيَّ هَلِ الحِذَارُ مُسَلِّمي أوْ هَلْ لِحَتْفِ مَنِيَّةٍ مِنْ مَصْرِفِ[1]

النداء في البيت هو: "ياصاحبي"، والمنادى "صاحبي"، غرضه الاستفهام والتحذير، وأثره في المعنى أنه جذب الانتباه وشددّ على ضرورة الحذر، مما أضفى على الكلام طابع الحصر واليقظة.

ورد أسلوب النداء في بعض قصائد "الشّنفرى" بصورة نادرة، مثل؛ "ياصاحبي"، استخدم هذا الأسلوب للتعبير عن التوبيخ، والدعاء، والسخرية، مما يعكس توتر الشاعر الداخلي وتفاعله العاطفي مع واقعه، فالنداء عند "الشّنفرى" ليس مجرد تنبيه لغوي، بل أداة بلاغية تحمل مشاعر عميقة وتكشف مواقفه النفسية والاجتماعية، وتساعده في كسر صمت معاناته والتواصل مع العالم حوله.

❁ **جملة الأمر:** هي إحدى الأساليب الإنشائية الطلبية وتُعرف بأنه: «طلب حصول شيء طريق الاستعلاء»[2] وقد تخرج صيغة الأمر عن أصل معناها إلى معانٍ متعددة تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال كالدعاء والتعجيز والإباحة والتسوية .....[3]

- **قافية الباء:**

دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ[4]

يُبرز البيت حتمية الموت من خلال أسلوب الأمر "دعيني"، الذي يعكس رغبة في الانفصال والسكينة، و"قولي ما شئت" الذي يدل على لا مبالاة تجاه الأقوال بعد الرحيل. هذه التراكيب تعزز الإحساس بالنهاية الحتمية، وتضفي على المعنى طابعاً من الحزن والقبول الهادئ.

وأيضا قوله:

فلمّا رآنا قَوْمُنَا قِيلَ: أفْلَحُوا فَقُلْنَا: آسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لا يُكَذَّبُ[5]

---

[1] المصدر السابق: البيت: 1، ص56.

[2] توفيق الفيل: بلاغة التراكيب (دراسة في علم المعاني)، مكتبة الأدب القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص209.

[3] احمد الهاشمي: جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص71، 72.

[4] المصدر: البيت: 1، ص24.

[5] المصدر نفسه: البيت: 11، ص29.

الأمر في البيت هو "اسألوا"، موجه للجماعة بهدف دفعهم إلى التثبت من صدق المتحدث. الغرض منه تأكيد الحقيقة والتحدي، إذ يحثّ الشاعر على الرجوع إلى مصدر موثوق يُثبت صحة كلامهم. يُضفي هذا الأسلوب على المعنى قوة وثباتاً، ويُظهر ثقة الشاعر في موقفه، مع نبرة اعتزاز وطمأنينة تجاه ما يقول.

- **قافية التاء:**

فَوَا كَبِدا على أُمَيْمَةَ بَعْدَما طَمِعْتُ، فَهَبْهَا نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ[1]

الأمر في البيت هو "فهبها"، والغرض منه التخفيف والتساهل، إذ يطلب الشاعر اعتبار ما حصل مجرد خطأ بسيط في وقت الراحة. أثره في المعنى أنه يلطّف من شعور الندم، ويصوّر الموقف كغلطة غير مقصودة، مما يُظهر حزن الشاعر ممزوجًا بالتسامح والهدوء.

- **قافية اللام:**

أَقيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فإنّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[2]

الأمر في البيت هو "أقيموا"، موجه إلى قوم أمّه، ويعني طلب التوقف أو الوقوف. الغرض منه إخبارهم برحيله وقطع صلته بهم، فهو يطلب منهم التوقف ليستمعوا إلى قراره. أثر هذا الأمر في المعنى يعكس موقفًا حاسمًا بالفراق والابتعاد، ويضفي على البيت شعورًا بالعتاب والانفصال العاطفي.

- **قافية النون:**

فأنْتِ البَعْلُ يَوْمَئِذٍ فَقُومي بِسَوْطِكِ لا أبا لَكِ فَأضْرِبِيْنِي [3]

الأمر في البيت هو "قومي" و"اضربيني"، موجهان إلى المرأة. الغرض منهما هو السخرية واللوم، حيث يتظاهر الشاعر بأنه يعطيها السيطرة عليه ليبين مدى صعوبة الموقف. أثر هذين الأمرين في المعنى أنهما يعبران عن مشاعر الحزن والتهكم، ويظهران تبدل الأدوار كطريقة للتعبير عن الإحباط والانفعال.

---

[1] المصدر السابق: البيت: 4، ص32.

[2] المصدر نفسه: البيت: 1، ص58.

[3] المصدر نفسه: البيت: 5، ص79.

وكخلاصة نستخلص من خلال الأبيات، يمكن القول إن أسلوب الأمر تنوع في أغراضه بين الطلب المباشر، والسخرية، والإخبار، مما يظهر ثراء التعبير الشعري ومرونة استخدام صيغة الأمر. فقد استُخدم الأمر للوم ("فاضربيني")، وللعتاب والفراق ("أقيموا")، وللتخفيف والتبرير ("فهبها")، وللتأكيد والتحدي ("اسألوا")، وللاستسلام للمصير ("دعيني"). هذا التنوع يضيف للنصوص عمقاً في المشاعر ويُظهر الحالات النفسية المختلفة التي تمر بها الذات الشاعرة.

❁ **جملة النهي:** إذا كان الأمر هو طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام، فإن النهي هو طلب الكف عن الفعل استعلاء أيضا[1]، وله صيغة واحدة وهي المضارع المقترن ب "لا" الجازمة[2].

وقد تخرج صيغة "لا تفعل" عن حقيقتها فتشمل مجازا في أحد أمور ومعان يحددها السياق وقرائن الأحوال منهما: الكراهية، التهديد، الإباحة، الدعاء، الالتماس، اليأس، الإرشاد، التسوية، الإهانة وغيره[3].

- **قافية التاء:**

أَلَا لا تَعُدْنِي إنْ تَشَكَّيْتُ خُلَّتِي شَفَافي بأعلى ذي البُرَيْقَيْنِ عَدْوَتِي[4]

في هذا البيت جاء النهي عبر أداة النهي "ألا" في بدايته، حيث تُستخدم لمنع الشاعر من التذمر والشكوى من الحبيب. هذا النهي يعبّر عن رغبة في ضبط السلوك وضبط المشاعر، وحماية العلاقة من الضعف والتوتر الذي قد تسببه الشكوى. فهو يحث على الصبر والتسامح، ويعمل على الحفاظ على المحبة والوفاء بين الطرفين، مما يبرز أهمية ضبط النفس للحفاظ على استقرار العلاقات العاطفية.

- **قافية الدال:**

---

(1) الشريف الجرجاني (أبو الحسن علي بن محمد بن علي): الحاشية على المطول (شرح تلخيص مفتاح العلوم "البلاغة")، علق: رشيد الأعرضي، دار الكتب العلمية بيروت. لبنان، ط1، (1428هـ.2007م)، ص 268.

(2) ابن الناظم، بدر الدين بن مالك: علم البلاغة (المصباح في المعاني والبيان والبديع)، موقع أرشيف orj 8 أفريل، 2025، 19:39، ص 91.

(3) بهاء الدين السبكي: كتاب عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ص 470،771.

(4) المصدر: البيت: 33، ص 38.

كأنْ قَدْ فلا يَغْرُرْكِ مِنّي تَمَكُّثِي سَلَكْتُ طَرِيقًا بَيْنَ يَرْبَعَ فالسَّرْدِ[1].

في البيت "كأن قد فلا يغرّرك مني تمكثي" يأتي النهي في كلمة "لا" ضمن العبارة "فلا يغرّرك"، حيث يحذر الشاعر المخاطب من الانخداع بمظاهر الأمور والظنون الخاطئة. يهدف النهي إلى تنبيه الحبيب بعدم التوهم بأن بقائه معه مضمون أو دائم، فهو ينبه إلى أن هذا قد يكون وهمًا يوقعه في الخطأ ويجعلُه يعيش في وهم. بذلك، يحث النهي على الحذروالوعي في العلاقات، وعدم الاعتماد فقط على المظاهر، مما يعكس حرص الشاعر على حماية نفسه والعلاقة من الخداع أو الفقد المحتمل.

- **قافية الميم:**

لا تَبْعَدي إمّا هَلَكْتِ شامَهْ[2]

في البيت "لا تبعدي إما هلكت شامه" يظهر النهي في كلمة "لا" التي تأمر بعدم الابتعاد. وظيفة هذا النهي حماية الشاعر من فقدان المحبوبة والألم الذي قد ينجم عن الفراق. كما يعكس حرص المتكلم على بقاء الحبيبة قريبة منه، حفاظًا على سلامة العلاقة واستمراريتها، مما يظهر عمق تعلقه واهتمامه باستمرارية الوصال بينهما.

وكخلاصة نستخلص أن من خلال الأبيات، ومنها قول "الشّنفرى" "ألا تعدني إن تشكيت خلتي"، نلاحظ أن النهي جاء وسيلة لحماية العلاقة من التوتر، حيث يمنع الشاعر الشكوى التي قد تفسد الصفاء بينه وبين الطرف الآخر. وفي بيت "كأن قد فلا يغررك مني تمكثي"، يستعمل النهي لتحذير من الانخداع بالمظاهر، مؤكدًا على أهمية التوازن وعدم التسرع في الحكم. أما في "لا تبعدي إما هلكت شامه"، فالنهي يكشف عن حاجة الشاعر لبقاء المحبوبة قريبة، خوفًا من الفقد والألم. وهكذا يتضح أن النهي في هذه الأبيات يُستخدم للتعبير عن مشاعر القلق، والحب، والحرص على الاستمرار في العلاقة، وليس فقط للمنع أو الرفض.

---

[1] المصدر نفسه: البيت: 1، ص 42.

[2] المصدر: البيت: 1، ص75.

الجمل غير طلبية: في علم المعاني العربي، هو الذي لا يحتمل الصدق والكذب، ولا يُطْلَبُ به حصول شيء. وصِيَغُه كثيرة منها منها: التَّعَجُّب، والمدْح، والذَّمَ، والقَسَم، وأفعال الرَجاء، وصِيَغُ الْعَقُود[1].

❁ **جملة التعجب:**

للتعجب في النحو العربي هو استعظام أمر ظاهر المزية خافي السبب، وله صيغتان : ما أفْعَلَهُ وأَفْعِلْ به[2] .

- **قافية التاء:**

فَوَا كَبِدا على أُمَيْمَةَ بَعْدَما طَمِعْتُ، فَهَبْهَا نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ[3]

التعجب في "وا كبدا" يُعد من أساليب التعجب السماعي، لأنه لا يتبع الأوزان القياسية المعروفة مثل "ما أفعله" أو "أفعلْ به"، بل يأتي تعبيرًا تلقائيًا نابضًا من وجدان الشاعر. هذا النوع من التعجب يُستخدم غالبًا للتفجع والتوجع، ويعبّر عن شعور قوي لا يمكن التعبير عنه بهدوء أو ترتيب منطقي، بل يخرج بشكل عفوي ومفاجئ في لحظة حزن شديد أو فقد مؤلم. وظيفته البلاغية تتمثل في نقل الحزن بصدق وحرارة، مما يُضفي على النص طابعًا إنسانيًا مؤثرًا، ويجعل المتلقي يتفاعل وجدانيًا مع التجربة التي يمر بها الشاعر، فتصل المشاعر بشكل مباشر وعميق دون تكلف.

وفي قوله أيضا:

فَدَقَّتْ، وَجَلَّتْ، وأسْبَكَرَّتْ، وأُكْمِلَتْ فَلَوْ جُنَّ إنْسَانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ[4]

---

[1] مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية اللغة والأدب، ص64.

[2] المصدر السابق: ص110

[3] المصدر نفسه: البيت: 4، ص32.

[4] المصدر نفسه: البيت: 12، ص33.

في هذا البيت، يتجلّى التعجب بصيغة سماعية تتراكم فيها الأفعال بشكل متتابع: "فدقت وجلت وآسبكرت وأكملت"، وهي أفعال لا تُستخدم عادة في سياقات التعجب القياسي، مما يضفي على الأسلوب طابعًا عفويًا وانفعاليًا. هذا التتابع السريع يعكس دهشة الشاعر وانبهاره الشديد بجمال الإنسان، حتى بدا كأن اللغة نفسها تُسارع للتعبير عن هذا الحسن المتكامل. وظيفته البلاغية إبراز شدة الانفعال والانبهار، وإضفاء طاقة إيقاعية وحيوية على الصورة الشعرية، تُقرّب المشهد إلى المتلقي وتجعله يتفاعل مع الجمال الموصوف باندهاش مماثل.

- **قافية النون:**

وَكَمْ مِنْ عَظِيم الخَلْقِ عَبْلٍ مُوَثَّقٍ حَوَاهُ وفيهِ بَعْدَ ذَاكَ جُنُونُ[1]

في هذا البيت، يبيّن "الشّنفرى" تناقض النفس الإنسانية بتصوير الإنسان ككائن عظيم في خلقه وقوته، لكنه يحمل في داخله جانبًا من الجنون والاضطراب. أداة التعجب "وكم" تعبّر عن دهشة الشاعر من هذا التباين، فتُسلط الضوء على تعقيد شخصية الإنسان وتعدد أبعاده. بهذا يوجه الشاعر القارئ إلى التأمل في التناقضات الداخلية للبشر، التي تجمع بين القوة والضعف، العقل والجنون، مما يجعل النص أكثر عمقًا وتأثيرًا.

وكخلاصة نستنتج أن هذه الأبيات تظهر في التعبير العميق عن المشاعر الإنسانية المتنوعة، حيث يبدأ الشاعر بـ"فوا كبدا على أميمة" ليعبر بتعجب سماعي عن الحزن والوجع الشديدين لفقدان أميمة، مما يضفي على النص نبرة مؤثرة وحزينة. ويتابع بتعجب مشابه في "فدقت وجلت وآسبكرت وأكملت" ليبرز دهشته وانبهاره بجمال الإنسان الكامل، معبراً عن الإعجاب بشدة وحيوية. أما في البيت "وكم من عظيم الخلق عبل موثق / حواه وفيه بعد ذاك جنون"، فيوضح تناقض النفس البشرية بين العظمة والجنون، مسلطًا الضوء على تعقيدات الشخصية الإنسانية. بهذه الصور والأساليب، يجمع الشاعر بين الحزن، والانبهار، والتأمل في تناقضات النفس، ليخلق نصًا شعريًا غنيًا بالعاطفة والمعنى.

❁ **الجملة الشرطية:** تعد الجملة الشرطية من التراكيب الأساسية في اللغة العربية، لما تحمله من دقة في التعبير وربط منطقي بين الأحداث، وهي الجملة التي تصدرها أداة شرط، سواء كانت

[1] المصدر: البيت: 2، ص77.

جازمة مثل "إن" و"من" و"ما" أو غير جازمة مثل "إذا" "لو" و"لما"[1]. وتتركب هذه الجملة من فعل الشرط وجواب الشرط، حيث يفهم من بنائها أنّ وقوع الحدث الثاني مرتبط بوقوع الحدث الأول.

- **قافية التاء:**

وَبَاضِعَةٍ، حُمْرِ القِسيِّ، بَعَثْتُها وَمَنْ يَغْزُ يَغْنَمْ مَرَّةً، وَيُشَمَّتِ[2]

تضمّن الشاعر في قوله: "ومن يغزُ يغنمْ مرةً، ويشمتِ" أسلوب شرط، حيث استخدم أداة "من" يليها الفعل "يغزُ" في محل جزم لأنه فعل الشرط، وجاء الجواب في صورتين هما "يغنمْ" و"يشمتِ"، وكل منهما فعل مضارع مجزوم ظهرت علامة جزمه بحذف حرف العلة. والضمير يعود على "من". جاء الأسلوب مكتملًا دون حذف، مما يجعل المعنى واضحًا ومترابطًا.

وقوله أيضا:

تَحُلُّ بِمَنْجاةٍ مِنَ اللَّوْمِ، بَيْتَها إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حُلَّتِ[3]

تضمّن البيت أسلوب شرط باستخدام "إذا ما"، وجاءت جملة الشرط "بيوتٌ بالمذمة حُلّت" على صورة فعل ماضٍ مبني للمجهول، أما الجواب فهو "تحلّ بيتها" بفعل مضارع مرفوع. وبذلك يكون أسلوب الشرط كاملاً وواضحًا دون حذف.

وقوله أيضا:

ألا لا تَعُدْني إنْ تَشَكَّيْتُ خُلَّتي شفَاني بأعلى ذي البُرَيْقَيْنِ عَدْوتي[4]

ورد في البيت أسلوب شرط بـ"إن" يسبق الفعل "تشكيت خلتي"، لكن لم يُذكر الجواب مباشرة، بل حُذف واعتمد الشاعر على الجملة التالية لتوضيحه، والتقدير هو "فلا تعدني". لذلك يكون الأسلوب ناقصًا، حيث فُهم الجواب من السياق.

- **قافية الجيم:**

---

[1] مدثر أحمد عبد الله: الجملة الشرطية في المفضليات (دراسة نحوية وصفية تطبيقية)، رسالة ماجستير في النحو، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان (1432هـ.2011م)، ص14.

[2] المصدر نفسه: البيت: 15، ص34.

[3] المصدر السابق: البيت: 8، ص32.

[4] المصدر نفسه: البيت: 33، ص38.

وقارَبْتُ مِنْ كَفَّيَّ ثُمَّ نَزَعْتُها بِنَزْعٍ إذا ما أسْتُكْرِهَ النَّزْعُ مِحْلَجِ[1]

يحتوي البيت على أسلوب شرط باستخدام "إذا ما"، وفعله "استُكره النزع"، أما الجواب فمحذوف، ويُفهم من الكلام الذي قبله، وتقديره: نزعتها نزعًا قويًا. لذلك يكون الأسلوب ناقصًا، لأن الجواب غير مذكور بشكل مباشر بل توضحه الجملة السابقة.

- **قافية الدال:**

إذا أنْفَلَتَتْ مِنِّي جَوَادٌ كَرِيمَةٌ وَثَبْتُ فَلَمْ أُخْطِئْ عِنَانَ جَوَادِي[2]

يتضمّن البيت أسلوب شرط باستخدام "إذا"، حيث جاء فعل الشرط "انفلتت مني جواد كريمة"، وتلاه جواب الشرط صريحًا في قوله "وثبتُ فلم أُخطِ عنان جوادي"، ويتكوّن الجواب من فعلين ماضيين متتابعين يوضحان ردّ فعل الشاعر. وبذلك يكون الأسلوب تامًا، إذ ورد الشرط والجواب معًا دون حذف، مما يمنح المعنى وضوحًا وترابطًا.

- **قافية الراء:**

فإنْ لا تَزُرْني حَتْفَتِي أوْ تُلاقِني أُمَشِّ بِدَهْرٍ أو عِدَافٍ فَنَوَّرا[3]

يتضمّن البيت أسلوب شرط باستخدام "إن"، حيث جاءت جملة الشرط: "لا تزرني حتفتي أو تلاقيني"، وتلاها الجواب صريحًا في قوله: "أمشِّ بدهوٍ أو عِدافٍ فنورا"، وهو فعل مضارع يدل على استمرار السير رغم الخطر. وبذلك يكون الأسلوب الشرطي تامًا، لورود الشرط والجواب كاملين دون حذف.

- **قافية اللام:**

وإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزادِ لم أكُنْ بأعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ القَوْمِ أعْجَلُ[4]

---

[1] المصدر نفسه: البيت: 3، ص40.

[2] المصدر السابق: البيت: 2، ص45.

[3] المصدر نفسه: البيت: 5، ص67.

[4] المصدر نفسه: البيت: 8، ص59.

يتضمّن أسلوب شرط باستخدام الأداة "إن"، وجملة الشرط هي "مدّت الأيدي إلى الزاد"، بينما جاء الجواب صريحًا في قوله "لم أكن بأعجلهم". وقد استُعمل النفي لتوكيد المعنى، مما يدل على ضبط النفس والتأنّي. وبذلك يكون الأسلوب الشرطي تامًا، حيث وردت عناصره كاملة دون حذف.

نستخلص أن هذه الابيات تبرز التي سبق تحليلها تمكّن الشاعر في استخدام أسلوب الشرط للتعبير عن صفاته ومواقفه. فقد استخدم "إن" و"إذا" لبيان السبب والنتيجة، وفي بعض المواضع جاء الأسلوب كاملًا واضحًا، مثل قوله: "إذا انفلتت مني جوادٌ كريمةٌ، وثبتُ فلم أُخطئ عنان جوادي"، حيث بيّن شجاعته وثباته. وفي أبيات أخرى، حذف الجواب واعتمد على فهم القارئ، مثل قوله: "وإن تعدني إن تشكيت خلتي، شفاني..."، حيث يُفهم المعنى من السياق.وتنعكس في هذه الأبيات قيم مثل الشجاعة، كما في قوله: "فإن لا تزرني حتفتي أو تلاقيني، أمشِّ بدهو أو عِداف فنورا"، والكرم في: "وإن مدت الأيدي إلى الزاد لم أكن، بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل"، وضبط النفس في: "تحل بمنجاة من اللوم بيتها، إذا ما بيوت بالمذمة حُلّت".تُظهر هذه الصور أن الشاعر استخدم أسلوب الشرط ليُبرز صفات نبيلة عرف بها العرب، فجاء شعره قريبًا من أمثالهم وأقوالهم المأثورة.

4. عوارض التركيب في الديوان:

سبق وأن عرفنا أن أصل الجملة في العربية الركنان الأساسيان، المسند إليه والمسند، وهما المبتدأ والخبر في الجملة الإسمية، والفعل والفاعل أو نائبه في الجملة الفعلية، والأصل أيضا في هذه الجملة الذكر الذي يخرج عنه الشاعر إلى الحذف، والرتبة التي يخرج عنها إلى التقديم والتأخير وغير ذلك من العوارض التي تخرج التراكيب عن أصلها الثابت وقبل الخوض في دراسة أهم عوارض التركيب في الديوان سنقف عند تعريف مصطلح العارض.

أ. تعريف العارض:

– **لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (عرض) قوله: «العَرَضٌ والعارضُ: الآفةُ تَعْرِضُ في الشيء... والعارضُ: السَّحابُ المُطِلُّ يَعْتَرض في الأفُقِ... وفي التنزيل: ولا تَجْعلُوا الله عُرضْةً لإيْمانِكم. أنْ تَبَرَوَّا وتتقوا وتُصْلحُوا؛ أَي نَصْبًا لأَيْمانِكمُ. الفراء: لا تجعلوا الحلف بالله مُعْتَرِضًا ما نِمًا لكم أَن تَبَرورا فجعل العُرْضةَ بمعنى المُعْترض ونحو ذلك...»[1].

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج7، ص168، 169.

نستخلص من خلال التعريفين أن مفهوم "العرض" في كلا المصدرين يشير إلى شيء يعترض أو يوفق مسار شيء آخر، ويظهر بشكل مفاجئ ليؤثر على سير الأمور أو يعطلها.

– **اصطلاحا:** العارض «يعني ما يعرض في الكلام فيجئ على غيرها ينبغي أن يكون عليه قياسه»[1] ، وهو خروج اللغة أحيانا عن الأصل المتفق عليه لدى علمائها، أي الخروج عن قوانين اللغة العربية وقواعدها الأصلية والابتعاد عنها وذلك لأغراض بلاغية يروم المتكلم ايصالها، وذلك ما يسمى بعوارض التركيب [2] تستفيد الجملة في الشعر العربي من الإمكانات النحوية التي يمنحها النظام اللغوي من حيث الصيغ والتراكيب فيكون لها بناء خاص بالشاعر وحده دون غيره، لأن الشاعر يتعامل مع التراكيب وليس المفردات، والشاعر عند ما يبني قصيدته فانه يكون أمام الكثير من البدائل اللغوية، وأنماط متعددة من التراكيب فيختار عليها جميعا ما يرتضيه ويقدمه في قصيدته. فهو يعني ما يقول، ويقصده على الهيئة التي جاء بها في مواءمة فذة بين النظام اللغوي العام، والابداع الشعرى الخاص.....[3]

وسنقوم في هذا المبحث بدراسة كل من عارض الحذف، والتقديم والتأخير، والتكرار، في مقطعات ديوان " "الشّنفرى"" لرصد كيفية تأثيرها في المتلقي ولفت انتباهه باعتبارها أساليب يستدعيها السياق.

1) الحذف:

الحذف من أبرز عوارض التركيب، وهو من القضايا المهمة التي شغلت الدارسين النحويين والبلاغيين على السواء، فهو أسلوب مألوف عند العرب، وقد تحدث عنه ابن جني قائلا: «لقد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته.....»[4]

---

[1] سيبويه (أبو بشر عمرو عثمان بن قنبر): كتاب سبويه، تح: عبد السلام محمد هرون، مكتبة الخنجى بالقاهرة، ط3، (1408هـ 1988م)، ص24

[2] أرواح عبد الرحيم الجرو: عوارض التراكيب في الأصمعيات (دراسة نحوية وصفية تطبيقية) رسالة ماجستار، إشراف: كرم محمد الزرنداحي، الجامعة الإسلامية غزة، (1435هـ 2014م)، ص2.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب لطبعة والنشر والتوزيع القاهرة (د. ط)، 2003م، ص312.

[4] ابن جني: الخصائص، ج2، ص360.

أما البلاغيون فقد عدوا الحذف ضمن الإيجاز الذي لا يكون إلا في حال زيادة المعنى على اللفظ، حيث أن الأصل في النظام اللغوي أن تذكر الألفاظ، وذلك لوثوق الصلة بين المعاني والمباني[1].

كما قال ابن الأثير في ظاهرة الإيجاز بالحذف: «وهو ما يحذف منه المفرد، والجملة، لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه.....»[2]

ومن عجب اللغة العربية وبديع أساليبها أنك ترى الجمال والروعة تتجلى في الكلام إذا حذفت أحد أركان الجملة أو شيئا من معلقاتها، فإن أنت قدرت ذلك المحذوف وأبرزته اختفى ذلك السحر في الكلام وأصبح عكس ما كان عليه أولا.

ومن ثم قال عبد القاهر الجرجاني واصفا الحذف: «.....هو بابٌ دقيقٌ المَسْلك لطيفُ المَأْخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسِّحر، فإنك ترىَ به تَرْكَ الذِّكْر، أَفصحَ من الذكر، والصَّمْتَ عن الإفادة، أزيدَ للإفادة، وتجدُك أَنطقَ ما تكون أذا لم تَنْطِق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ».[3]

ما يدفع المتكلم في كثير من الأحيان إلى الاختصار والحذف لبعض العناصر من الجملة هو دلالة السياق.[4]

حيث اشترط النحاة أداة الحذف منها ما هو غير صناعي (حالي ومقالي) ومنها ما هو صناعي.[5]

فالمقالي يكون بأنه يدل سياق الكلام سابقا أو لاحقا على العنصر أو العناصر المحذوفة وتأكد المعنى فيها هو حالي من واقع الحال الذي يحيط بالمتكلم والسامع معتمد على الدليل العقلي.

وتكثر مواطن الحذف في لامية العرب بين المسند والمسند إليه والتوازيع، وتعتمد الدراسة إلى الدراسة إلى تقديمه مقسما على أنواعه:

❁ **حذف المبتدأ:**

---

[1] كمال عبد الرزاق العجايلي: البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، ص148.

[2] ابن الأثير: المثل السائر، ج2، ص78.

[3] عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي): دلائل الاعجاز، علق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ط)، (د.ت)، ص 146.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي ـ الدلالي)، دار الشروق. القاهرة. بيروت، ط1، (1420هـ 2000 م)، ص130.

[5] ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب، ج 6، ص325.

تتألف الجملة الاسمية عادة من مبتدأ وخبر، ويفترض أن يكون معا ظاهرتين في البناء، لكن التعبير الأدبي يميل أحيانا إلى الخروج عن هذا النمط، فيلجأ إلى حذف أجد العنصرين، اعتمادا على ما يفهم من السياق، أو لتحقيق غرض جمالي أو فني يقصده الشاعر.

ومما ورد في اللامية قوله:

ولي دُوْنَكُمْ أهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْئَلُ[1]

نجد أن الشاعر استخدم أسلوب حذف المبتدأ وتقديم الخبر، حيث وقع قوله (سيد عملس)، في موضع خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "هم"؛ أي هم سيد وأرقط وعرفاء ويفسر هذا الحذف بسبق "أهلون" الذي قصد به الوحوش الثلاثة، فعدهم بدلا من قومه أهله الحقيقيين، مما استدعى الاستغناء عن الضمير "هم" دلالة على القرب النفسي و الوجداني، يظهر هذا الأسلوب أيضا في الأبيات '11، 14، 25، 52، 57، 58، 59)، كما يتكرر حذف المبتدأ في مطلع أبيات مثل "أديم مطالب الجوع (بيت مطالب الجوع "بيت21"، وأيضا مثل (هتوف من الملس) "بيت12"، وكذلك قوله (طريد جنايات) "بيت45"، حيث ترد الأخبار أولا ويفهم المبتدأ من السياق وهذا الأسلوب يعكس حالات الشاعر مرتبطة بالاغتراب و الصبر والوحدة.

❁ **حذف الخبر:**

ويعيدنا الحذف إلى أهمية حضور المتلقي في إنتاج المعنى داخل النص، إذ لا يكتمل المقصود إلا من خلال تفاعله. ويتجلى هذا التفاعل بوضوح في البيت التالي، حيث يظهر الشاعر وهو يوجه كلامه مباشرة إلى المتلقي مما يدل على أنه يشاركه في بناء المعنى وإدراكه

ومما ورد فيه الحذف الخبر قول "الشّنفرى":

لَعَمْرُكَ ما بالأرْضِ ضِيقٌ على آمْرِءٍ سَرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وهو يَعْقِلُ [2]

في هذا البيت، يخاطب الشاعر المتلقي مباشرة باستخدام أسلوب القسم "لعمرك" وهي كلمة تعد مبتدأ، وخبرها محذوف تقديره "قسمي"، أي أن المعنى هو أقسم بعمرك وقد دل المبتدأ على الخبر لأن القسم مفهوم من لفظ "لعمرك" نفسه.

---

[1] المصدر: البيت 5، ص59.

[2] المصدر: البيت 4، ص59.

❁ **حذف الفاعل:**

ويلاحظ تكرار حذف الفاعل في اللامية عند استعمال الفعل المبني للمجهول، حيث يحلّ المفعول به محله في المعنى، ويعرب نائبا عنه، ويتضح هذا السياق أن الحذف ليس خيارا أسلوبيا فحسب، بل ضرورة نحوية، إذ إنّ إظهار الفاعل في مثل هذا الموضع يفسر التركيب ويفقد الكلام جماله، ويمنح المتلقي في الانخراط في النص والتأويل، بل قد يغلق المعنى عليه تماما. وتتنوع دوافع حذف الفاعل مع الفعل المبني للمجهول، كقول الشاعر:

ولولا آجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ به إلّا لَدَيَّ وَمَأْكَلُ[1]

يتفادى الشاعر نفسه مواطن اللوم، فيترفع عن كل طعام أو شراب قد يقوده إلى ما لا ينافي بالمروءة، وذلك صاغ الفعلين "يلف" و"يعاش" بصيغة المجهول حتى لا ينسب الفعل إليه مباشرة لو صيغ بالمعلوم، فحذف ناتجا عن تعظيم شأن المفعول به وإبرازه، إذ يتقدم في البناء ويحتل موقع الصدارة، مما يحدث انزياحا أسلوبيا بارزا. كما يحتمل أن يكون الحذف مراعات لحساسية المتلقي، فيعمد الشاعر إلى التلميح دون تصريح، كل ذلك يكشف مهارة بلاغية في توظيف الحذف لأداء دلالة الترفع والكبر النبيل، دون إخلال بالمعنى.

❁ **حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه:**

ورد حذف الموصوف في غير موضع من اللامية من ذلك قوله:

وآلَفُ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْدَ آفْتَرَاشِها بأَهْدَأَ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ [2]

وقوله في الشطر الثاني من البيت (بأهدأ تنبيه.....) فجملة (بأهدأ)جاءت نعتا لموصوف محذوف دل عليه السياق، والتقدير: (بمنكب أكثر سكونا وثباتا). وهذا الحذف للموصوف من الأساليب البلاغية التي يعتمد عليها للإيجاز، حيث تقوم الصفة مقام الموصوف وتغني عنه. ويلاحظ أن هذا النمط من الحذف قد تكرر في مواضع أخرى من القصيدة، كما في الأبيات ذات الأرقام:"22 ،23 ،63".

❁ **حذف المضاف:**

[1] المصدر: البيت: 24، ص 63.

[2] المصدر نفسه: البيت: 43، ص67.

حذف المضاف في اللامية لقيام المضاف إليه مقامه، من:

إذا الأَمْعَزُ الصَّوَانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ منه قادِحٌ وَمُفَلَّلُ [1]

ومن الشواهد التي تبرز تجاوز لغة الشعر لمعيارية التعبير ما نجده في التراكيب التي تفهم إلا بتقدير محذوف، كما في قولهم: (الامعز ذو الصوان)، حيث يقدر المضاف المحذوف(ذو) ليربط بيت (الامعز) و (الصوان). فالصوان هنا لا يعد صفة مباشرة للأمعز لأن الامعز يطلق على الأرض، بينما الصوان يطلق على الحجارة ولا تصح نسبة الأرض الحجارة الى الأرض دون هذا الرابط التركيبي.[2]

❁ **حذف المضاف إليه:**

وقد تزداد قيمة الحذف حين يتعمد المبدع إغفال ألفاظ يتوقعها المتلقي، خاصة إذا أوحى بها السياق دون أن يصرح بها. فهذا الاغفال يحدث في ذهن القارئ حالة من التوتر الذهني والشحن التأويلي، تحفره على استحضار المعنى الغائب ومع ذلك، لابد من الحذر، فالحذف لا يكون محمودا في كل موضع، اذ قد يؤدي الى غموض مربك أو فساد في المعنى. لذلك على الكاتب أن يراعي وضوح العنصر المحذوف في ذهن المتلقي، وأن يكون بالإمكان ادراكه من خلال السياق.[3]

ولا يعدم الباحث أمثلة على حذف المضاف إليه في لامية العرب من ذلك:

وَكُلٌّ أبوبَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبْسَلُ [4]

الشاهد في قوله: (وكل أبوباسل) يبرز أسلوب الحذف في التركيب، حيث حذف المضاف وأبقى المضاف إليه، فالتقدير (وكل واحد أبوباسل). هذا الحذف لم يلغ أثر الإضافة، إذ ظلت(كل) معرفة حكما بسبب الإضافة المقدرة، وهو ما تؤكده شواهد مثل:(جاءني القوم كل راكبا)،و(رأيت كلا مصليا)، حيث أعربت الحال عن(كل) رغم المضاف إليه، مما يدل استمرارية المعنى الإضافي.[5]أما البيت الثاني عشر فقد ورد قوله:(هتوف من الملس المتون)، حيث التقدير هو:(من الملس متونها). هنا نلاحظ حذ

---

[1] المصدر نفسه: البيت: 21، ص63.

[2] الزمخشري (جار الله محمود بن عمر): أعجب العجب في شرح لامية العرب، على نفقة محمود أحمد بنظارة الأشغال بمصر، ط3، (د. ت)، ص 28.

[3] سليمان فتح الله أحمد: الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الادب القاهرة، (د ط)،1425هـ-2004م، ص137.

[4] المصدر: البيت 7، ص59

[5] الزمخشري، أعجب العجب لامية العرب، ص14،15.

مضاف(متونها)وبقاء المضاف إليه لفظا(الملس)، مما يشير الى حذف بلاغي لأجل الإيجاز وجمال التصوير[1].

❁ **حذف القسم:**

وقد يفهم من السياق حتى في حال غيابه، بل إنّ بعض المكونات اللغوية يظهر أثرها الفني بشكل أبلغ حين تحذف، فاختفاء العنصر يدفع القارئ لاكتشافه، مما يخلق فيه نوعا من الحماسة والفضول، فينطلق يتتبع الدلالات لبعيد بناء المعنى بطريقته الخاصة، وهذا التفاعل يجعل شريكا في تشكيل النص، ويضفي على فعل القارء متعة مضاعفة.

ومما ورد في حذف القسم نجده في لامية العرب في قول الشاعر:

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ.[2]

هنا اللام في "لقد واقعة في جواب قسم محذوف، والتقدير "والله لقد نجحت"، وبعد حذف القسم من ضروب الإيجاز، الذي يمنح العبارة رشاقة ويخفف من وطأتها، أما القسم نفسه، فإنه يجعل نغمة تعظيم تتطلب وقفة وتؤخّر، التي تتصف بها شخصية "الشّنفرى"، فقد حيرت القوم خفته، فعجزوا عن تحديد كنّهها أو تفسيرها بدقة.

2) التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث الهامة والتي نجد القدماء قد حصروا عنايتهم بها وأدركوا لها من أهمية في إضفاء صيغة جمالية على الخطاب اللغوي، حيث يقول في ذلك عبد القاهر الجرجاني «هو باب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغاية، لايزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضِى بك إلى لطفة، ولاتزال ترى شِعْرًا يروقك مَسْمَعُهُ، ويلطف لديك موقُعُه، ثم ننظر فنجد سببَ أنْ راقك ولطُف عندك، أَنْ قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللّفظ من مكانٍ إلى مكان». [3]

والتقديم والتأخير من الخصائص العربية، حيث يفتح للمتكلم الأبواب على الاختيار المتعددة في التعبير على المعاني المختلفة بأحسن سبك، وإذا كانت الجملة العربية خاضعة لنظام معين في

---

[1] المرجع نفسه، ص20،21.

[2] المصدر: البيت: 59، ص70.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص106.

ترتيب عناصرها (المسند، المسند إليه، متعلقات الإسناد) غير أن هناك تغيرات تطرأ على رتبة هذه العناصر بحيث يقدم عنصر أو يؤخر آخر فهذا النظام ليس بالمقدس الذي لا يجوز المساس به.[1]

وتبرز ظاهرة التقديم والتأخير في مواضيع مختلفة في مقطوعات ديوان "الشّنفرى" فتشكل خاصية أسلوبية ذات تردد واضح، وقد كان لهذا التردد دور في إنتاج الدلالة، وفي تحقيق القيمة الجمالية والفنية، وتتمثل خاصية التقديم والتأخير فيما يلي:

❁ **المبتدأ والخبر:**

المبتدأ والخبر هما عنصران أساسيان في الجملة الاسمية، فالمبتدأ هو الاسم الذي نبدأ به الكلام، ونريد أن نُخبر عنه، أما الخبر فهو الكلام الذي يُكمل المعنى. كلاهما يكون مرفوعًا في الغالب. بعد فهمي لهذا، لاحظت أن هذه القاعدة ليست مجرد قاعدة نحوية نُحفظها، بل هي طريقة اللغة لترتيب أفكارنا وتوصيلها بوضوح وبساطة. فبدون خبر لا يُفهم الحديث، وبدون مبتدأ لا نعلم عن ماذا يُقال، وهكذا تُصبح الجملة اسمية ذات معنى واضح ومُرتّب.

مثال على ذلك لامية "الشّنفرى" مثل قوله:

وفي الأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذَى وفيها لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ [2]

نلاحظ استخدام الشاعر أسلوب التقديم والتأخير مرتين في البيت حيث أنه قدم الخبر في مفتتح البيت، "وفي الأرض" وتلاه المبتدأ "منأى" وفي مفتتح العجز الذي مثله بشبه جملة "وفيها" على المبتدأ "متعزل" حيث أن أصل البيت:

وَمَنْأًى لِلْكَرِيمِ في الأَرْضِ عَنِ الأذَى ومُتَعَزَّلُ فيها لِمَنْ خَافَ القِلَى [3]

نطرح تسأل لماذا قدم الشاعر الجر والمجرور "في الأرض" لأن هذا التقديم يحمل وظيفة بلاغية حيث أنه يعطي أهمية للمكان ويبرز أن الأرض نفسها هي الملاذ للكريم عن الأذى. والمعتزل لمن يكره الناس "من خاف القلى"، وهذا التقديم والتأخير تعمد الشاعر لتوظيفه لكي يكون المعنى أقرب للمتكلم ويضف شحنة شعورية على البيت أيضا أنه يبرز كأن المتكلم يستنجد بالأرض لتكون له مأوى.

---

[1] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، ص203.

[2] المصدر: البيت 3، ص58.

[3] المرجع نفسه: البيت: 3، ص58.

❁ **تقديم خبر كان على اسمها:**

ترمي لغة الشعر الى تحقيق الجمالية وبناء الدلالة بأسلوب خاص، ولذلك فهي تتجاوز معيارية اللغة المألوفة، فإن تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام، أو الى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج من طابعها النفعي الى طابعها الإبداعي.[1]

وفي مثل هذا المعنى جاء تقديم خبر كان على اسمها في اللامية في قول "الشّنفرى":

وما ذَاكَ إلّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وكان الأفْضَلَ المُتَفَضِّلُ[2]

يتسم هذا البيت بجمالية بلاغية حيث أن شاعر يعكس براعة في استخدام أساليب التقديم والتأخير من خلال فهم البنية المعنوية اسم كان (المتفضل) وخبر كان (الأفضل) فاسم كان(المتفضل) وإن أفاد معنى صاحب الفضل إلا أنه يعني مدعي الفضل هنا قام "الشّنفرى" بتفضل المتفضل، ويؤكده بصيغة (الأفضل) المعرفة "ال"مما يقطع الشك في تفضيله هنا عمد الشاعر الى استخدام أسلوب القصر لتأكد المعنى، والتقديم خبر كان "الأفضل" لتقوية صفة "المتفضل "و تثبيت مكانته العليا.

❁ **الفعل على الفاعل:**

وقد يقع التقديم بين الفعل وفاعله، بحيث يتقدم الفاعل على فاعله، مما يؤدي إلى انقلاب في بنية الجملة من جملة فعلية (فعل+ فاعل" إلى جملة اسمية (مبتدأ+ خبر)، وإذ كانت الجملة الاسمية توحي بالثبات، غير أن هذا الثبات لا يعني سكون، بل يشير إلى بداية الجملة الاسمية توحي بالثبات، غير أن هذا الثبات لا يعني سكون، بل يشير إلى بداية الجملة بما يشبه المركز أو القطب الرئيس الذي تنطلق منه الحركة أو تدور حوله، وهو بذلك: "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء، أو نادرا"[3]

يقول "الشّنفرى":

---

[1] محمد عبد المطلب، جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية بمصر، ط 1، 1995م، ص161،162.

[2] المصدر: البيت 9، ص 60.

[3] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر الأردن، (د ط)، 1999، ص53.

وَتَشْرَبُ أَسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما سَرَتْ قَرَبًا أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ[1]

نلاحظ في عجز البيت "تتصلصل أحناؤها" أنها جملة فعلية متكونة من الفعل "تتصلصل" والفاعل "أحناؤها" هنا قام بتقديم الفاعل ليصبح مبتدأ، هذا لتحويل هذه الجملة الفعلية إلى جملة اسمية، فيصبح "أحناؤها تتصلصل" هنا قام بتقديم الفاعل ليصبح مبتدأ، هذا التحويل يضفي على الجملة طابع الثبات والاستمرارية على الفعل حيث تفيد الجملة الإسمية ثبوت، مما يعزز تصوير حالة الأحناء وهي تتصلصل بشكل دائم أثناء السير.

❁ **المفعول به على فاعله:**

في هذا المثال يخرج الشاعر عن القاعدة النحوية المعتادة في ترتيب عناصر الجملة، والتي تتكون غالبا من: فعل، ثم فاعل، ثم مفعول به، لكنه يختار أن يقدم المفعول به على الفاعل، وربما يرجع هذا الاختيار إلى حالته النفسية وطريقة نظرية للمعاني، حيث يمنح الأولوية لما يهمه أكثر أو لما يشغل تفكيره في اللحظة الشعرية. ومن هذا المنطلق، يبدو أن التركيب الألفاظ عنده خاضع لذوقه الفني لا للترتيب النحوي المعتاد ووقف هذا الممكن فهم قول سيبويه: يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم فهم ببيانه أعتنى، وإن كان جميعا يهمانهم ويعينانهم.[2]

ومما ورد في اللامية قوله:

وأُعْدِمُ أحْيَانًا وأغْنَى وإنَّما يَنَالُ الغِنَى ذَو البُعْدَةِ المُتَبَذِّلُ[3]

من خلال هذا البيت نلاحظ أن الشاعر قد قدم المفعول به "الغنى" للفعل "ينال" على الفاعل "ذو البعدة" لكن هذا التقديم لم يكن اعتباطيا، حيث أراد شاعر من هذا الترتيب غاية بلاغية، فجعل الغنى وهو المفعول به يتقدم في الكلام، وكأنه أراد من هذا كله خلق نوعا من التشويق من الذي ينال الغنى، ثم يأتي الجواب ليس أي شخص يستطيع جمع بين الهيبة والتواضع ومن هنا جاء التقديم

---

[1] المصدر: البيت 37، ص66.

[2] سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1408هـ-1988م،

[3] المصدر: البيت: 52، ص69.

ليخدم المعنى وأيضا لكي يعزز بين الفاعل "ذو البعيدة" وفعله "ينال" فصار بالترتيب: فعل+ مفعول به "مقدم"+ فاعل "مؤخر".

خاتمـــــة

خاتمـــــة:

بعد رحلة تحليلية مستفيضة ومتأنية في ديوان "الشّنفرى"، عبر المستويات اللغوية الثلاثة: الصوتي والصرفي والتركيبي، يتبيّن لنا أنّ هذا الديوان لا يمثل مجرد إنتاج أدبي ارتجالي أو تعبير عفوي عن واقع اجتماعي مضطرب، بل هو بناء شعري مركّب، محكم الأسلوب، يتسم بوعي لغوي وجمالي بالغ، كما ينبثق من رؤية فنية أصيلة تستثمر اللغة العربية بكل طاقاتها التعبيرية.

فلقد أظهر الشاعر "الشّنفرى" قدرة كبيرة على توظيف البنى اللغوية بذكاء ووعي، مما يجعل من تجربته الشعرية نموذجًا متمايزًا في الأدب الجاهلي، لا سيما في إطار ما يُعرف بأدب الصعاليك. فالتجليات الأسلوبية في شعره لا يمكن فصلها عن طبيعة تجربته الاجتماعية، التي اتسمت بالنفور والتمرد على أعرافه القَبَلية، واللجوء إلى حياة التصعلك والاغتراب عن القبيلة والأهل، وهو ما انعكس جليًّا في بنية خطاب الشعري.

فعلى **مستوى البنية الصوتية**، أبرز البحث كيف استطاع "الشّنفرى" أن يخلق إيقاعًا شعريًا خاصًا يعكس انفعالاته وتوتراته النفسية، وقد تمظهر ذلك من خلال تنوع البحور العروضية، مع ميل واضح نحو بحر الطويل، الذي يعكس امتداد التجربة الشعرية وعمقها، كما كشف البحث عن استعماله الفني لتقنيات صوتية كالتوازي الصوتي والتكرار والتجنيس، مما أسهم في تعزيز التوتر الدلالي وجمالية الأسلوب.

أما على **المستوى الصرفي**، فقد بيّن التحليل كيف أنّ الشاعر قد وظف الأبنية الصرفية بحس إبداعي مميز، فاختياراته الصرفية لم تكن اعتباطية، بل جاءت منسجمة مع مقاصده التعبيرية، سواء من خلال الأفعال بصيغها الزمنية المتنوعة، أو من خلال استخدام المشتقات التي عكست الأبعاد النفسية والاجتماعية لتجربته في الصعلكة والتمرد.

وفيما يتعلّق بـ **البنية النحوية**، كشف البحث عن مدى تمكّن الشاعر من تطويع الجملة العربية لخدمة رؤيته الشعرية، حيث تم توظيف الأساليب النحوية لتكثيف المعنى، والتعبير عن حالات نفسية متغيرة، عبر التقديم والتأخير، والحذف، وغيرها من أشكال التنوع التركيبي في بناء التراكيب الشعرية التي اتسمت أحيانًا بالانزياح النحوي والجمالي.

وتؤكد نتائج هذا البحث أن شعر "الشّنفرى" ليس مجرد تعبير بدائي عن حياة التصعلك، بل هو بناء لغوي محكم ذو خصائص فنية تنمّ عن وعي بلاغي وأسلوبي رصين، يرقى بالنص من التعبير عن تجربة فردية إلى مستوى التجربة الإنسانية العامة.

لقد حاول التحليل الأسلوبي منح إضاءة جديدة لهذا الديوان، بالكشف عن جوانب جمالية خفيّة، كما فتح أفقًا واسعا لفهم أعمق للبنية الأسلوبية في الشعر الجاهلي وخصائصه الفنية من خلال منهج لغوي حديث.

وختامًا، فإننا نرجو أن يسهم هذا البحث– ضمن جهودنا المتواضعة – في تعزيز المنظور الأسلوبي التحليلي للنصوص الجاهلية، وأن يُعلي من شأن التحليل اللساني للنصوص الأدبية في بيئة علمية عربية طالما هيمنت عليها المقاربات التقليدية، وإلا فإن هذا العمل يظل مفتوحًا على آفاق تطويرية، يمكن للباحثين استكمالها باستكشاف مستويات لغوية وفنية أخرى، كالمستويات الدلالية والتداولية، وتطبيق أدواتها الإجرائية على شعر الصعاليك بوجه عام، وعلى شعر "الشّنفرى" بوجه خاص.

المصادر والمراجع

❁ **القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.**

❖ الشنفرى، عمرو بن مالك: ديوان الشّنفرى، حق: ايميل بديع يعقوب، النشر دار الكتب العربي: بيروت، ط2، (1417هـ -1996م).

❖ الشنفرى، عمرو بن مالك: ديوان الشّنفرى، دار الكتب العربي. بيروت، ط3، 1418هـ.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د. ط)، (د. ت).
2. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1978م.
3. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله: المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية. صيدا. بيروت، ج1، (د. ط)، (1411هـ .1993م).
4. ابن الناظم بدر الدين بن مالك: علم البلاغة (المصباح في المعاني والبيان والبديع)، موقع أرشيف orj 8 أفريل، 2025، 19:39.
5. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، دار الكتب المصرية، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، (د. ط)، 1952م.
6. ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب، تح: محمد علي التاجر، دار الكتب المصرية، (د. ب)، (د. ط)، (د. ت).
7. ابن طباطبا، محمد أحمد: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، ط2، 1426-2005هـ.
8. ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا): مقياس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، (د. ط)، (1399هـ .1989م).
9. ابن فارس لأبن الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ب)، (د. ط).
10. ابن منظور: لسان العرب، نشر أدب الجوزة قم – إيران، مج9، (د. ط)، 1405هـ.
11. ابن هشام الأنصاري: مغني البيب عن كتاب الأعاريب: تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، التراث العربي الكويت، ط1، (1421هـ .2000).
12. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين أبو محمد: شرح شذوذ الذهب في معرفة كلام العرب، دار احياء التراث العربي، ط1، (1422هـ .2001م).

13. أبو الفداء، عماد الدين إسماعيل، الكُناش في فني النحو والصرف، تح: رياض بن حسن الخوام: المكتبة العصرية، صيدا. بيروت، (د. ط)، (1425هـ -2004م).
14. أبو عبد الله الحُسين بن أحمد الزَّوزني: شرح المعلقات السبع، لجنة التحقيق في الدار العالمّية، (د. ب)، (د. ط)، (د. ت).
15. أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، دار الفكر العربي بيروت، ط1، 1999م.
16. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. ت).
17. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1429هـ.
18. الأخفش أبو الحسن سعيد: كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة: بيروت – لبنان، ط01، (1394هـ -1974م).
19. بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة. مصر الجديدة، ط2، (1418هـ .1998م).
20. بهاء الدين السباكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا. بيروت، ط1، (1423هـ .2003م).
21. بيرجيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، الدراسة والترجمة والنشر مركز الانماد الحضاري حلب، الجميلة، شارع البحترية بناية الدملخي سورية، ط1، (د. ت)، ص 9.
22. تمام حسان: الأصول (دراسة اسبيتيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو . فقه اللّغة . البلاغّة)، عالم الكتب القاهرة، (د. ط)، (1420هـ .2000م).
23. التنوخى (القاضي أبوعبد الباقي عبد الله بن المحسن)، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجى، مصر، ط2، 1978م.
24. توفيق الفيل: بلاغة التراكيب (دراسة في علم المعاني)، مكتبة الأدب القاهرة، (د. ط)، (د.ت).
25. جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985م.
26. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: دلائل الاعجاز، علق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ط)، (د.ت).
27. جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة (https://www.alukah.net) (د. ب)، ط1، (د. ت).

28. جوزيف إلياس، جرجس ناصيف: الوجيز في الصرف والنحو والإعراب، مكتبة لسان العرب، دار العلم للملايين، بيروت. لبنان، (د. ط)، (د. ت).
29. خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر الجزائر، ط2، 2006م.
30. رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط1، (د. ت).
31. رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط2، 1430هـ .
32. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د. ط)، (د. ت).
33. راجي الأسمر: المعجم المفضل في علم التصريف، مر: ايميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت. لبنان، (د. ط)، (1418هـ -1997م).
34. الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان. بيروت، (د. ط)، 1989م.
35. ربيعة برباق: علم الأصوات، دار قانة للنشر والتوزيع باتنة –الجزائر، ط1، 2016م.
36. رشيد عبد الرحمان العبيدي: معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، (د. ت)، ط1، (1428هـ2007م).
37. رشيد عبد الرحمن العبيدي: معجم الصوتيات، سلسلة الدراسة الإسلامية المعاصرة، العراق، ط1، (1428هـ -2007م).
38. الرضيّ الأستراباذي (ضيّ الدين محمد بن الحسن): شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط2، 1996م.
39. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
40. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، دار مصر للطباعة، (د. ط)، (د. ت) .
41. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية: بيروت-لبنان، ط1، ج2، (1419هـ -1998م).
42. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود: أعجب العجب في شرح لامية العرب، على نفقة محمود أحمد بنظارة الأشغال بمصر، ط3، (د. ت).
43. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر الأردن، (د ط)، 1999.

44. سعد الدين التفتزاني: شروح التلخيص (تلخيص المفتاح للخطيب القزويني)، نشر أدب الحوزة، (د. ط)، (د. ت).

45. السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، علق: نعيم زرزور، دار الكتاب العلمية بيروت لبنان، ط2، (1407هـ .1987م).

46. سليمان فتح الله أحمد، الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الادب القاهرة،(د ط)،1425هـ-2004م.

47. سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريح للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، (د. ط)، (1418هـ .1998م).

48. سند البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ب)، (د. ط)، 1993م.

49. سيبويه، أبو بشر عثمان بن قنبر: كتاب سبويه، تح: عبد السلام محمد هرون، مكتبة الخنجى بالقاهرة، ط3، (1408هـ .1988م).

50. سيف الدين طه الفقراء: المشتقات في العربية (بنية ودلالة إحصائية)، عالم الكتب الحديث، إربد. الأردن، ط1، 2013م.

51. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمان: شرح عقود الجمان في المعاني والبيان، تح: إبراهيم محمد حمداني و أمين محمد الحبار، دار الكتاب العلمية بيروت. لبنان، ط1، 2011.

52. الشريف الجرجاني، أبو الحسن علي: الحاشية على المطول (شرح تلخيص مفتاح العلوم "البلاغة")، علق: رشيد الأعرضي، دار الكتب العلمية بيروت. لبنان، ط1، (1428هـ .2007م).

53. شكري فرحات: ديوان الصعاليك (الشنفرى. عروة بن الورد. تأبط شرًا. السليك بن السلّكة)، دار الجيل بيروت، (د. ت)، (د. ط).

54. صالح سليم الفخري: تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمي للنشر والتوزيع: عنابة، (د. ط)، 1996م.

55. صلاح مهدي الفرطوسي، هاشم طه شلاش: المهذب في علم التصريف، مطابع بيروت الحديثة، ط1، (1432هـ .2001م).

56. عباس حسن: النحو الوافي (مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجدّدة)، دار المعارف بمصر، (د. ب)، ط3، (د. ت).

57. عبد الحليم حفنى: شعر الصّعَاليك منهجه وَخصائصه، مطبعة الهيئة العامة للكتاب، (د. ب)، 1987م.

58. عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقي دراسة صوتية مقارنة، تقديم: مبارك حنون، يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن. عمان. الأشرفية، ط1، 2010م.

59. عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشعراء والشعر الحر): دار الشروق للنشر والتوزيع: عمان. الأردن، ط1، 1997م.

60. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس. ليبيا، تونس، ط3، (د. ت).

61. عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت. لبنان، ط1، 2010م.

62. عبد اللطيف عبد الخطيب المستقصي في علم التصريف، دار العروبة للنشر والتوزيع: الكويت، ط1، (1424هـ -2003م).

63. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، (1419هـ،1999م).

64. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، (1419هـ .1999م).

65. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية: بيروت، (د. ط)، (د. ت).

66. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب (دراسة)، مر: حسن حميد، ط2، 1427هـ.

67. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، (د.ب)، ط3، (د.ت).

68. علي جابر المنصوري: الدلالة الزمنية في الجملة العربية، الدار العلمية الدولية ودار الثقافة للنشر والتوزيع عمان –الأردن، ط1، 2002.

69. فوائد افرام البستاني: الشعر الجاهلي (نشأته، فنونه، صفاته)، جميع الحقوق محفوظة للمطبعة الكاثوليكية. بيروت، (د. ت).

70. الفيروز آبادي: (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسَّسة الرسالة لبنان. بيروت، ط8، (1426هـ 2005م).

71. القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط08، (1426-2005).
72. كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
73. ماريوباي: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، (1419هـ - 1998م).
74. مجدي وهبه (كامل المهندس): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت، ط2، 1984.
75. محسن بن إسماعيل الحلبي: شرح شعر الشنفرى الأزديّ؛ تح: خالد عبد الرؤوف الجبر، دار الينابيع للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2004.
76. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، مكتبة جامعة بغداد الثانية، مج20، 1981م.
77. محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي ـ الدلالي)، دار الشروق. القاهرة. بيروت، ط1، (1420هـ .2000 م).
78. محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب لطبعة والنشر والتوزيع القاهرة (د. ط)، 2003م.
79. محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة بيروت، دار الفرقان عمان. الأردن، ط1، (1405هـ .1985م).
80. محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو، (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية)، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1409هـ.
81. محمد عبد المطلب، جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية بمصر، ط1، 1995م.
82. محمد كنوني: اللغة الشعرية دارسة في شعر حميد سعيد، دار دجلة ناشرون وموزعون المملكة الأردنية الهاشمية عمان، ط1، 2013.
83. محمد محمد داود: العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة، (د. ط)، 2001.

84. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، البنان، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، (د. ت).

85. محمود حمدي زقزوق: الموسوعة الإسلامية العامة، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤن الإسلامية، مصر العربية، (د. ط)، 1424هـ2003م.

86. المراغي (أحمد بن مصطفى) تفسير المراغي: شركة مكتبة مصطفى البأبوالحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1365هـ.

87. مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد. الأردن، ط1، 1432هـ .2011م.

88. مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر القاهرة، ط1، (1418هـ 1998م).

89. مصطفى عبد اللطيف السحراتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، د-ب، د-ط، 1948م.

90. المقري أبو إسماعيل: العروض والقوافي، شر: يحي بن علي يحيى المباركة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، (1430هـ .2009م).

91. المكودي (لأبوزيد عبد الرحمن بن علي بن صالح المكودي)، شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو للإمام جمال الدين محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني الأندلسي المالكي، تح: عبد الحميد هنداوي، شركة أبناء شريف الأنصاري لطباعة والنشر والتوزيع: صيدا – بيروت، (د. ط)، (1425هـ -2005م).

92. مهدي المخزومي: في النحو العربي (النقد والتوجيه)، دار الرائد العربي بيروت لبنان، ط2، (1406هـ .1986م).

93. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورا ت مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م.

94. هادي نهر: الصرف الوافي (دراسة وصفية تطبيقية)، عالم الكتب الحديث: أريد. الأردن، ط1، (1431-2010).

95. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسير للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، (1427هـ .2007م).

96. يوسف خليف: الشعراء الصعاليك (في العصر الجاهلي)، دار المعارف القاهرة، ط3، (د. ت).

الرسائل العلمية الجامعية

1. أرواح عبد الرحيم الجرو: عوارض التراكيب في الأصمعيات (دراسة نحوية وصفية تطبيقية) رسالة ماجستير، إشراف: كرم محمد الزرنداحي، الجامعة الإسلامية غزة، (1435هـ-2014م).
2. مدثر أحمد عبد الله: الجملة الشرطية في المفضليات (دراسة نحوية وصفية تطبيقية)، رسالة ماجستير في النحو، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان (1432هـ-2011م).

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ – ج
مدخل تمهيدي	05 - 17
1. مفهوم البنية لغة واصطلاحا	06
2. مفهوم الأسلوب	08
3. مفهوم الأسلوبية	11
4. تعريف الصعلكة	13
5. التعريف بالشاعر	14
الفصل الأول: المستوى الصوتي في ديوان "الشّنفرى"	**18 – 53**
1. الإيقاع الخارجي	19
أ. الأوزان العروضية	21
ب. القافية	28
– القافية المقيدة	30
– القافية المطلقة	32
2. الإيقاع الداخلي	37
ج. التجنيس	37
د. التوازي	40
هـ. التكرار	43
الفصل الثاني: المستوى الصرفي في ديوان "الشّنفرى"	**54 – 68**
1. تعريف الصرف	55
2. الفعل أبنيته ودلالته	56
أ. الدلالة الزمنية لصيغة الماضي	57
ب. الدلالة الزمنية لصيغة المضارع	58
ج. الدلالة الزمنية لصيغة الأمر	58
3. أبنية المشتقات	59
4. الأسماء المشتقة	59

أ. اسم الفاعل	59
ب. اسم المفعول	64
ج. صيغة (فعيل)	66
د. الصفة المشبهة	66
هـ. اسما المكان والزمان	68
الفصل الثالث: المستوى التركيبي في ديوان "الشّنفرى"	**71 – 109**
1. مفهوم التركيب	72
2. تعريف الجملة	73
3. الجمل الخبرية والجمل الإنشائية	74
أ. الجمل الخبرية	75
– الجمل الخبرية المثبتة	75
– الجمل الخبرية المنفية	79
– الجمل الخبرية المؤكدة	83
ب. الجمل الإنشائية	87
– جملة الاستفهام	88
– جملة النداء	90
– جملة الأمر	92
– جملة النهي	94
– جملة التعجب	96
– الجملة الشرطية	97
4. عوارض التركيب في الديوان	100
أ. الحذف	101
– حذف المبتدأ	102
– حذف الخبر	103
– حذف الفاعل	103
– حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه	104

– حذف المضاف	104
– حذف المضاف إليه	105
– حذف القسم	105
ب. التقديم والتأخير	106
– المبتدأ والخبر	107
– تقديم خبر (كان) على اسمها	107
– تقديم الفعل على الفاعل	108
– تقديم المفعول به على فاعله	109
خاتمـــــــــــة	113 - 111
المصادر والمراجع	114
فهرس المحتويات	123
ملخص البحث (العربي/ الإنجليزي)	127

ملخص البحث

ملخص البحث:

يروم هذا البحث الموسوم بـ "البُنى الأسلوبية في ديوان الشّنفرى" دراسة أسلوبية لنصوص الشاعر الشنفرى، من خلال تحليل البنى اللغوية المشكلة لأسلوبه، انطلاقًا من فرضية أن أسلوبه يتأسس على بنى صوتية وصرفية وتركيبية متفاعلة تُنتج دلالة جمالية. يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، ويستعرض في المستوى الصوتي النظام الإيقاعي وأثره في الإيقاع والدلالة، مع إبراز هيمنة بحر الطويل. أما على المستوى الصرفي، فيُبرز توظيف المشتقات والأوزان كأدوات دلالية تُجسّد تجربة التصعلك. وفي المستوى التركيبي، يركّز على تنوع البنى الجملية ودورها في إنتاج المعنى وتكثيفه.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية- البنية اللغوية - تحليل الخطاب الشعري- الشّنفرى.

Abstract:

This study, titled "Stylistic Structures in the Poetry of Al-Shanfarā," aims to provide a stylistic analysis of the poet Al-Shanfarā's texts by examining the linguistic structures that shape his style. It is based on the central hypothesis that his style is founded on interrelated phonological, morphological, and syntactic structures that together produce a distinctive aesthetic meaning. The research adopts a descriptive-analytical approach and, at the phonological level, explores the rhythmic system and its impact on both rhythm and meaning, highlighting the dominance of the ṭawīl meter. On the morphological level, it emphasizes the use of derivations and morphological patterns as semantic tools that reflect the poet's experience of rebellion. At the syntactic level, the study focuses on the diversity of sentence structures and their role in generating and intensifying meaning.

Keywords: Stylistics – Linguistic Structure – Poetic Discourse Analysis – Al-Shanfarā