الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة

كلية الآداب واللغات — رقم الإيداع :.....

قسم اللغة العربية وآدابها — رقم التسجيل:.....

البنى الأسلوبية في شعر المتلمس الضبعي

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماجستير في الآداب شعبة الأدب القديم ونقده

إعـــداد

مريم حفصي

إشرـــاف

أ.د. حسن كاتب

لجنة المناقشـــــة

الاسم واللقب	الرتبة العلميّة	الجامعة الأصليّة	الصّفة
			رئيسا
أ.د. حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة	مشرفا ومقررا
			عضوا
			عضوا

السنـــــة الـــجامعية: 1432-1433هـ/2011-2012م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا ﴾

الإسراء (85)

كلمة لابد منها

"إني رأيتُ أنه لا يَكتُبُ إنسانٌ كتاباً في يومه إلاَّ قال في غده: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زِيد كذا لكان يُستحسَن، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفضلَ، ولو تُرِكَ هذا لكان أجمل، وهذا مِن أعظم العِبَرِ، وهو دليلٌ على استيلاء النقص على جُملة البشر."

القاضي الفاضل (ت596هـ) .

مقـــدمـــة

يعد الشعر الجاهلي مصدرا من مصادر الثقافة العربية الإسلامية بل هو المصدر الأول ظهورا تاريخ يلولأهميته تلك حظي قديما وحديثا بعناية الباحثين، وباهتمام الدارسين والنقاد، ولئن كثرت المقاربات التي تصدت لفهمه وتفسيره، وتنوعت مناهج المهتمين به، فقد تبين أنه بقي مجالا مفتوحا ومرتعا خصبا لاجتهادات وقراءات متجددة، لكون النصوص الجاهلية من النصوص الخصبة التي تظل تدغدغ مشاعر النقاد والقراء حتى وقتنا هذا، وتغريهم بجاذبيتها، فهي مكتنزة بالطاقات الإبداعية والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح واللذة الشعورية الفياضة.

هذا وقد عرف النقد الحديث العديد من المناهج الغربية المنشأ والتي أخذت على عاتقها مقاربة النصوص الأدبية، متسلحة بعديد الأدوات الإجرائية، والتي تختلف تبعا للمرتكزات الابستمولوجية، لرواد هذه المناهج، غير أنها وإن اختلفت وتشعبت، يمكن تفريعها إلى قسمين كبيرين:

الأول: يهيب بالدارس أو الناقد أن يتسلح بأدوات يستقيها من خارج النص على اعتبار أنها أكثر جدوى وقدرة على استجلاء خصائص ذلك النص، ويطلق على هذا الفرع المناهج السياقية لاهتمامها بالسياق، وإهمالها بنية النص الداخلية، إيمانا منهما بأن العملية الإبداعية هي محصلة تفاعل منتجها بالظروف المحيطة به، سواء أكانت نفسية أو اجتماعية أو تاريخية.

أما الثاني: فيركز على بنية النص الداخلية، ويقصي كل علاقة خارجية له، وبالتالي يدعو إلى اعتبار النص بنية مغلقة ولا يمكن الوصول إلى مكامن الإبداع فيه دون التوغل في نسيجه الداخلي، واكتشاف العلاقات التي تحكم أركانه، وتسمى المناهج التي تأخذ بهذا المبدأ بالمناهج النسقية.

ولعلّ من أهم هذه المناهج وأكثرها قربا من روح الشعر القبسلامي، وقدرة على استجلاء خصائصه الفنية، والولوج إلى عالمه الداخلي المنهج الأسلوبي أو المناهج الأسلوبية، كما يحلو للبعض تسميتها، وذلك لربطها بين اللغة والأسلوب في دراسة النص الأدبي، الذي هو نص لغوي بالدرجة الأولى، ولا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها، فهو إبداع لغوي، والدراسة الأسلوبية هي فن الإبحار في عالم اللغة العامة أو الخاص بالمبدعين، للوقوف على التميز والتفرد والذي يدلنا بدوره على كل ما يحمله الشعر من معان أو عواطف أو أخيلة.

وعليه ونظرا لكل ما سبق، ارتأينا تطبيق المنهج أو المناهج الأسلوبية –إن صح التعبير– على أحد مدونات ما قبل الإسلام، وهي مدونة المتلمس الضبعي أحد شعراء بني ضبيعة المعدودين، والذي عد حسب بعض النقاد الأقدمين رأس فحولة ربيعة، على الرغم من قلة إنتاجه، بل اعترف بعضهم بأن تلك القلّة هي التي أخرته بعض الشيء عن شعراء الجاهلية المبرزين، كامرئ القيس، وعنترة بن شداد العبسي وغيرهما من أعلام الشعر القبسلامي، وقد وجدنا في شعر هذا الشاعر من المتانة والجزالة وحسن السبك ما أغرانا بالدخول إلى عالمه، طمعا في الخروج ببعض الدرر، والتي قد تبوح لنا عن عالم الشاعر الداخلي، وتشي ببعض ما يعتمل في نفسه من مشاعر.

لذلك جاءت هذه الدراسة حاملة للعنوان التالي:

"البنى الأسلوبية في شعر المتلمس الضبعي"

وتطرح دراستنا الإشكاليات الآتية: ما هي أهم الخصائص الفنية والجمالية للنص المتلمسي؟ ثم إلى أي مدى تستطيع الأسلوبية استجلاء هذه الخصائص؟ وما هو دور التجربة الواقعية لهذا الشعر في تشكيل التجربة الشعرية عنده؟

إن هذا البحث يطمح إلى الوقوف على مكامن شعرية هذا النص، تلك المكامن التي جعلت النقاد القدامى يعترفون بالريادة والسبق لصاحبه على غيره من الشعراء المقلين، وكذا التدليل على خلود النصوص الشعرية الجاهلية ومرونتها على الرغم من بعد الزمان، وتبدل الأحوال وتغير الأدوات الإجرائية.

ولم تكن دراستنا هذه الأولى من نوعها في هذا المجال، فقد حظي شاعرنا المتلمس باهتمام بعض الباحثين والدارسين الذين اتخذوا من الشاعر أو شعره موضوعا لدراساتهم:

-رسالة ماجستير حملت عنوان "البنية اللغوية لشعر المتلمس الضبعي" من إعداد الباحث سعيد البحيري، قدمت بجامعة عين شمس، القاهرة، سنة 1979، غير أنه للأسف الشديد تعذر عليّ الاطلاع على محتويات هذه الرسالة.

-دراسة ثانية وهي أيضا عبارة عن رسالة ماجستير للباحثة منى ربيع بسطاوي، معنونة بـــ:"المتلمس الضبعي: حياته وشعره"، جامعة جنوب الوادي، قنا، مصر، 1989، ولم يكن حظي منها بأوفر من حظي في الأولى، غير أنه يتعين لنا من خلال العنوان الذي حملته غلبت الجانب الموضوعاتي المرتكز على البحث التاريخي على الجانب الفني الذي كان مجال دراستي هذه.

وأما الدراسة الثالثة فقد كانت من طرف محمد عبد المنعم خفاجي تحت عنوان: "المتلمس الضبعي: دراسة أدبية ونقدية لحياته وشعره"، صادرة عن المؤسسة الأفرو عربية، القاهرة، 1979، وحدث لي معها ما حدث مع السابقتين.

وعدّا ذلك لا توجد -في حدود علمنا- دراسة أخرى غير ما ذكرنا، تناولت الشاعر أو شعره بالدراسة والتحليل، سواء على شكل رسالة علمية أكاديمية أو دراسة

نقدية مفردة.

ولذلك تطمح دراستنا هذه إلى أن تحمل من الجدة ما أغفلته الدراسات المذكورة آنفا، أن يكون لها عصا السبق في اكتشاف مجاهيل هذه المدونة، أو على الأقل الالتفات إلى ظواهر فنية أغفلتها الدراسات المذكورة آنفا.

هذا وقد ارتضينا لدراستنا الهندسة التالية: إذ قمنا بتوزيعها على مدخل نظري وثلاثة فصول تطبيقية، تعرض المدخل في عجالة للمنهج الأسلوبي نشأة وتطورا وأعلاما، وكذا اتجاهاته وتصور كل اتجاه للعملية النقدية، من خلاله وعلى ضوئه.

أما الفصل الأول: فقد خصص لدراسة البنية الصوتية وكذا العروضية لمدونة المتلمس، محاولين من خلاله الوقوف على أهم الظواهر الصوتية والعروضية، المشكلة للخطاب المتلمس، بدء بخصائص الأصوات المفردة، ثم المقاطع الصوتية وعلاقة كل ذلك بالمعنى، إضافة إلى الموسيقى الخارجية من وزن وقافية.

في حين جاء الفصل الثاني مخصصا للبنية الصرفية والتركيبية، من خلال دراسة أبنية الأسماء والخصائص الأسلوبية الكامنة وراء توظيفها، والأفعال وأثرها الأسلوبي، إضافة إلى الوقوف مليا على نظام الجملة عند شاعرنا من خلال البنية التركيبية من فعلية واسمية، دون إغفال التطرق للجملة الشرطية والمؤكدة والمنفية باعتبارها تشكل بنى لا بد من التوقف عندها.

في الفصل الثالث تناولنا البنية الدلالية والصورة الشعرية على شكل محوريين اثنين، حاولنا من خلال المحور الأول، التوصل إلى المعجم الشعري لصاحبنا، عن طريق تبني نظرية الحقول الدلالية، لقناعتنا بأنها أنسب النظريات وأنجعها لدراسة المعنى، إذ تسهم في استجلاء الظواهر الأسلوبية في هذا المجال، وأما المحور الثاني

فكان الصورة الشعرية، باعتبارها الوسيلة الفنية للشاعر أو المبدع لإيصال أفكاره والتعبير عن خلجات نفسه، مسلطين الضوء على منابعها عند المتلمس للتعرف على مصادرها، وهل يتقاطع في هذا مع غيره من شعراء بيئته وعصره؟ أم أنها تكتسي خصوصية، ثم مكوناتها وطريقة تشكيلها ودور ذلك كله في بناء تجربته الشعرية.

لتأتي بعدها الخاتمة مدونة لأهم النتائج المتوصل إليها، إذ استودعناها زبدة عملنا.

وقد كان عدتنا في سبر أغوار النص المتلمسي مجموعة كبيرة من المصادر والمراجع النظرية، وقلة قليلة من المراجع التطبيقية من ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر: صلاح فضل (علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته).

عبد السلام المسدي (الأسلوبية والأسلوب)، حسني عبد الجليل (التمثيل الصوتي للمعاني)، عبد الله الطيب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها)، عبده الراجحي (التطبيق النحوي)، أحمد مختار عمر (علم الدلالة)، عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز)، ابن جني (الخصائص)، سيبويه (الكتاب)، الشريف الجرجاني (التعريفات)، وهذا طبعا بعد مدونة المتلمس الضبعي، والتي كانت محل التطبيق، بتحقيق الباحث حسن كامل الصيرفي، والصادرة عن مجلة البحوث والدراسات التراثية التابعة لجامعة الدول العربية.

وكما أشرنا سابقا كان المنهج الأسلوبي بمختلف اتجاهاته، منهج الدراسة مركزين فيه على الشق الإحصائي توخيا للموضوعية و إضفاء لنوع من الدقة التي تقتضيها الدراسة.

ومن المسلم به أن لكل باحث صعوبات تعترض طريقه في سبيل إخراج عمله إلى النور، ولم نكن بدعا في هذا المجال، إذ واجهتنا عقبات كؤود كادت أن تقوض

عملنا لولا لطف الله، من ذلك صعوبة التفرغ لظروف اجتماعية وأكثرها صحية. وبدرجة أقل صعوبة المدونة، وكذا قلة الدراسات التطبيقية المانحة لإجراءات واضحة المعالم، ناجعة في استقراء النصوص الأدبية ؛إذ وقفنا على هوة سحيقة بين التنظير والتطبيق .

ولا يسعني في الأخير إلا التوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الذي منحني شرف متابعة عملي وتقويم اعوجاجه، وعلى صبره معي وتفهمه لظروفي فجزاه الله عني خير الجزاء، ثم الشكر موصول إلى الدكتور عادل محلّو على نصائحه القيمة التي أنارت الطريق أمامي، وكذا الدكتور العلمي المكي الذي لولاه بعد الله سبحانه وتعالى، لما تحصلت على المدونة محل الدراسة، وإلى كل من كانت له يد بيضاء على هذا البحث أو صاحبته، فإن أصبت فمن الله وحده، وإن كانت الأخرى فحسبي شرف المحاولة.

مدخل نظري:

الأسلوب والأسلوبية

أولا: الأسلوب

1. في التراث العربي
2. في التراث الغربي
3. عند الغربيين المحدثين

ثانيا: الأسلوبية واتجاهاتها

1. نظرة تاريخية تأصيلية
2. الاتجاهات الأسلوبية
3. الأسلوبية والإحصاء

أولا: الأسلوب

في البداية لابد من الإشارة إلى أن المتصدّي لهذه النقطة بالبحث أي الظفر بتحديد شاف وواف لمفهوم هذا المصطلح (أسلوب) تعترض طريقه صعوبة قصوى، ومردّ ذلك إلى كون هذا المصطلح لا يخص المجال اللساني وحده ... ثمّ إن طبيعته لم تحدد بدقة حتى في المجال اللساني[1].

إضافة إلى كون هذا المصطلح قد تشكلت له دلالات تتواءم مع الظرف التاريخي، وتتصالح مع التحوّلات الثقافية والمسا قات الفكرية[2]، كما يرجع الاختلاف في تحديد مصطلح أسلوب –أيضا– تبعا لاهتمامات المعرّف والآراء التي تمثلها مدرسته[3].

ونحن إذ نحاول الإلمام، ولم بجزء بسيط من أقوال النقاد والدارسين في هذا المضمار، تستوقفنا جهود النقاد العرب القدامى في هذا الم جال مما يحتم علينا التعريج إلى الإشارة إلى آرائهم ولو بصورة مقتضبة يتطلبها البحث.

وقد جاء حديثهم عن الأسلوب عند معالجتهم لبعض القضايا النقدية والبلاغية خصوصا قضية إعجاز القرآن الكريم.

وقد تمحور حديث هؤلاء حول النقاط التالي:

–ربط بعض الأدباء بين تعدد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى (لكل مقام مقال).

–وقد تمتد طبيعة الأسلوب لتشمل النص، وما يتخللها من خصائص بلاغية (الإيجاز، الإطناب ... الخ).

–الربط بين الأسلوب ومقدرة الشاعر الفنية وطريقة أداء المعنى.

---

[1]– هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، إفريقيا المشرق، المغرب، ط2، ص 51 .

[2]–رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1993، ص 07.

[3]– فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، دمشق، ط1، 1424هـ–2003م، ص: 26.

-الأسلوب صورة تتمثل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة، وبهذا لا ينفصل مفهوم الأسلوب عن مفهوم النظم.

-الربط بين الأسلوب والخاصية التعبيرية[1].

وحينما نرجع إلى تناول المعجمات التراثية العربية لمصطلح الأسلوب، يبرز أمامنا تعريف (بن منظور) في معجمه (لسان العرب) والذي جاء فيه:" ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، ويقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق يؤخذ فيه والأسلوب بالضم: الفنّ، أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[2].

وحين نتمعن في هذا التعريف نلاحظ بجلاء أمرين بعينهما هما:

أولا: البعد المادي في تحديد مفهوم الكلمة من خلال ارتباط مدلولها بمعنى الطريق الممتد والسطر.

وثانيا: البعد الفني في ربطها بأساليب القول أي أفانينه[3].

أما عند (الزمخشري) فيحمل الأسلوب مفاهيم لغوية أخرى، فيذكر في مادة " سلب" نفسها: " سلبه ثوبه، فهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب، أي الحداد، وتسلبت، وسلبت على ميّتها فهو مسلب والحداد على الزوج والتسليب عام ... وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، وشجرة سليب، أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلوب، وأخذ ولدها، ونوق سلائب)[4] .

والملاحظ من تعريف الزمخشري تركيزه على معنى الن في والاستلاب هذا وقد ظهر هذا المصطلح أيضا عند علماء البلاغة، والمهتمين بقضية إعجاز القرآن الكريم، ويأتي على رأسهم (عبد القاهر الجرجاني) الذي أفاد بنظريته المعروفة (النظم) الحقل

---

[1] - يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، مكتبة الأهلية، مصر، ط1، 1999، ص 193.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (سلب)، مج1، دار صادر، بيروت ، لبنان، ط1، 1955، ص 473.

[3]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1994، ص 10.

[4]– الزمخشري :أساس البلاغة، مادة (سلب)، القاهرة، 1960، ص 452 .

الأسلوبي، وتقاطع معه في محاور عديدة، وذلك حين جعل من طريقة النظم واختيار الألفاظ المحور ومناط الاهتمام، والتي فسّرها في (الدلائل) على أساس ردها إلى المعاني الثانية أو الإضافية التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلال ته في النفس وهي معان ترجع إلى الإسناد وخصائص مختلفة في المسند إليه والمسند وفي أضرب الخبر وفي متعلقات الفعل من مفعولات وأحوال وفي الفصل بين الجمل والوصل وفي القصر وفي الإيجاز والإطناب[1].

ولا نستطيع في هذا المبحث الإلمام بنظرية النظم والإحاطة بمفهوم (الجرجاني) للنظم والأسلوب لكونها مسائل يطول شرحها ولا يتسع المقام لبسط القول فيها، وعليه نكتفي بهذا القبس.

ولا يمكننا في هذا المقام إغفال ما قدمه الجاحظ من أفكار قريبة الصلة بالموضوع، وذلك عند حديثه في (البيان والتبيينّ) عن اللفظ والمعنى، والتي شغلت بال البلاغيين ردحا من الزمن، وكانت مادة خصبة لإثراء مناظرتهم وتأليف مصنفاتهم.

حيث ينتصر (الجاحظ) للفظ بقوله: (فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي، والعجمي، وإنما العبرة في تخير اللفظ وإصابة الوصف).

أما العلامة (بن خلدون) فقد تبلور الفكر النظري الأسلوبي في مقدم ته تبلورا واضحا وبد أكثر نضجا ودقة، حيث يقول: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه"[2].

ويرجعه (بن خلدون) إلى "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصا، ... حتى يتسع القالب بحصول التراكيب

---

[1]– شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط2، دت، ص 189 .

[2]– عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، المطبعة السعدية، مصر، ط1348هـ– 1930م، ص 505.

الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1].

نستنتج من تعريف (بن خلدون) للأسلوب بأنه:"مكتسب من الملكة اللغوية، التي يملكها الأديب، وهو بالتالي يجمع بين الأسلوب واللغة ، أو الكفاءة اللغوية كما يسميها (تشومسكي)[2].

وعند استقراء الكتب البلاغية والنقدية، نجد بأنها بقيت مبهمة المعنى عندهم تشرئب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها[3].

وإذا انتقلنا إلى تعريف كلمة (الأسلوب) في اللغات الأوروبية نجد بأنه بعيد الصلة عنها في اللغة العربية إذ ارتبط معناها في اللغات الأوروبية بالأصل اللاتيني (Stilus) والتي تعني الريشة، أما في الإغريقية فتعني (عمود)، وقيل بأنها تعني إبرة الطبع (الحفر)[4].

ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معان أخرى، تتعلق بطبيعة الكتابة للمخطوطات وفي كتب البلاغة الإغريقية كان (الأسلوب) وسيلة من وسائل الإقناع واندرج مفهومه تحت علم الخطابة، وخاصة فيما يتعلق باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال، وقد تكلّم عنه (أرسطو) في باب الخطابة و(كونتاليوس) في نظم الخطابة[5].

وعرفه (أفلاطون) بقوله :" الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية"[6].

وقد قسم الأسلوب في العصور الوسطى إلى مراتب ترتبط بطبيعة المتكلمين،

---

[1]– عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ص 505 .

[2]– جون ليونز: نظرية تشومسكي اللغوية، تر: حلمي خليل: دار المعرفة الجامعية ، بيروت ، لبنان، ط 1995، ص57.

[3]– شكري عياد: مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيول برس، ط1، 1998، ص 18.

[4]– هوجومنتين: الأسلوب والأسلوبية، تر: عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة فصول، عدد 103، رجب 1406هـ 1986م، ص 41

[5]– مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص 542.

[6]– بييرجيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، دت، ص 23

فقيل الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي، الرفيع، ويتوازى هذا التقسيم مع الأعمال الرئيسية لفرجيل (Les geogiques, l'emiede, les bucologues)•[1]

ولم يدخل مصطلح (أسلوب) اللغات الأوروبية الحديثة إلا في القر ن التاسع عشر حيث استخدم في اللغة الإنجليزية لأول مرة عام 1846م، ودخل القاموس الفرنسي عام 1872م، واستخدم في النقد الألماني في معجم Griman[2].

وتكاد جميع الدراسات الأسلوبية تنطلق من مفهوم الكونت دي بوفون (1707–1788) للأسلوب، والذي ذكره في محاضراته عام 1753م والذي لا يبتعد عن مفهوم (أفلاطون) حيث يقول: (إن الوقائع والمعارف والمكتشفات تنزع بسهولة، وتتحول وتفرز إذا وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ هذه الأشياء وإنما تكون خارج الإنسان، وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يتهدّم)[3].

فالأسلوب عند (بوفون) بصمة شخصية إذ لا يمكن أخذه من صاحبه ولا نقله لأن ذلك تشويه لملامح الكاتب، فهو يربط التعبير الأسلوبي بكل أنواع النشاط الإبداعي للشخص، وقد حاول ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية، والمتغيّرة من شخص إلى شخص[4].

وتأتي تعريفات المشتغلين بحقل الدراسات الأسلوبية للأسلوب متقاربة أحيانا ومتباينة في أحيان أخرى.

(فجيرو) يعرفه على أنه: مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله[5].

•– أي: الإنباذة، الرعائيات، الزراعيات

[1]– هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 55

[2]– بييرجو: الأسلوب والأسلوبية، ص 22

[3]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1985م، ص 73

[4]– أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، 1998م، ص154.

[5]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص238.

و(مارسيل بروست) يعرّف الأسلوب بقوله: الأسلوب للكاتب كما هو للرسام ليس مسألة صنعة بل مسألة رؤية[1].

في حين يعرّفه (ستاندال) على النحو الآتي: الأسلوب يضيف لفكرة معينة جميع الظروف المحسوبة لإنتاج تأثير كلي لابد لهذه الفكرة من إحداثه[2] أما (ريفاتير) فيعرفه بقوله: ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية أو هو كل شكل مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدبا[3].

ثم الأسلوب عند بعضهم هو طريقة دمج العطاء الفردي في عمل البناء اللغوي، مهما كان الهدف المقرر لهذا العمل سواء أكان هدفا جماليا أم لا[4].

وينظر (بالي) إلى الأسلوب على أنه تلك القدرة التعبيرية التي تتجمع وتتشكل في معطي متآلف، وذلك بواسطة الأداء الكامن في بنية اللغة ذاتها، حيث تتشاكل طاقاتها المبعثرة وتتواحد عناصرها، ومن جميع ذلك تصبح العلاقات اللغوية في النص كله مجسدة لمعنى الأسلوب[5].

وإذا أردنا أن نخرج بعد عرض عديد الآراء لباحثين مختلفي المشارب وجدنا بأن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال [6]

وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه المخاطِب والمخاطَب والخطاب، وليس من

---

[1]– حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دب، دت، ص29.

[2]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص75.

[3]– موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، أربد، الأردن، ط1، 2003، ص 16

[4]– جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، لبنان، ط 2، 1407هـ ـ 1987م، ص 37.

[5]– رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة، وتراث، ص32 – 33 .

[6] – أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية، لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة، مصر ، ط13، 1999، ص 46.

نظرية في تحديد الأسلوب إلا واعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة [1].

وهذا الثلاثي وثيق الصلة بنظرية (الإبلاغ) أو (الإيصال) في تعريف الحدث اللساني، والتي تستمد أصولها من نظرية (الإخبار) كما ضبطها كل من (شانون) " chanon" (ووافار) "weaver"

وعلى أساس النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحددت وجهات النظر التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد أن نظرية الأسلوب بوصفه اختيارا (choie) استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكل من الاختيارات نفسها

بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الاستجابات Réponses التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال سماته الأسلوبية، استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ والعكس بالعكس [2] وهو ما تخمض عنه ما عرف بنظرية التلقي التي ترتكز على دور القارئ، والذي أطلق عليه ريفاتير (القارئ العمدة)

غير أن هناك وجهات نظر في الأسلوب اتجهت إلى عزل النص عن كل من مؤلفه وقارئه، ويشمل ذلك النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا Déviation أي انحرافا وخرقا لقواعد اللغة [3] وفي هذا الصدد يعرّف (أوسغود ch Eosgood) الأسلوب بأنه خروج عن المعيار لصالح المواقف التي يصوّرها النص مع الإيمان بإمكانية تحديد هذه المخالفات بوساطة خصائص إحصائية تتعلق بالسمات البنيوية التي تعرف قدرا من الاختيار بخصوص هذا النظام الإشاري[4].

---

[1]– فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب ــ القاهرة، مصر، دت، ص13.

[2]– حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص19.

[3]–المرجع نفسه، ص19.

[4]– فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص36.

كما يشمل النظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة Addition أو تضمنا Connotation وهنا يحضرنا تعريف انكسفت (Enkfist) للأسلوب بأنه ضرب من الإضافة إلى الغلاف المحيط بالجوهر الفكري أو التعبير الموجود من قبل سواء أكانت هذه الإضافة عناصر وجدانية أو عرضا مثيرا أو وحدة بناء فني[1].

غير أنه ورغم هاته الاختلافات النظرية حول الأسلوب إلا أنها في الأصل تعد تكاملا وليس تجاوزا ليبقى الأسلوب في الأخير دراسة للإبداع الفردي، وتصنيفا للظواهر الناجمة عنه، وتتبعا للملامح المنبثقة عنه[2].

---

[1] – المرجع السابق، ص 33

[2] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم الكتب، بيروت، لبنان، دت، ص 165

ثانيا: الأسلوبية ومناهجها

1. نظرة تاريخية تأصيلية:

الأسلوبية مصطلح يطلق على الدراسة العلمية للأسلوب [1]، ويذهب المتخصصون في هذا الميدان إلى أن الفصل في انبعاثها كمذهب نقدي يعود إلى (شارل بالي)، والذي تتلمذ على يد (دوسوسير) وتأثر بآرائه خصوصا المتعلقة منها بالتفرقة بين اللغة والكلام، إذ كان لتطور علم اللسانيّات ونظرتها الجديدة إلى اللغة وكيفية معالجتها أبلغ الأثر في تخصيب الأرضية التي انطلق منها بالي في دراساته الأسلوبية

وقد ظهرت كمصطلح في القرن التاسع عشر لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين [2] إذ بدأت إرهاصات الأسلوبية مع أفكار الأخوين (شلغيل) في المانيا في الربع الأول تقريبا من القرن التاسع عشر [3]هذا ويعد الباحث (فون درجيلنتس) أول من أطلق مصطلح أسلوبية وذلك سنة 1875م على دراسة الأسلوب المتمثل في الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية [4]

ولكن ورغم نجاح الأسلوبية على يد (بالي) وأتباعه رغم تخليلهم عن بعض مبادئه وأفكاره، إلا أنها عرفت أزمة كادت تعصف باستقلاليتها، تبلورت في تذبذبها بين موضوعية الدراسات اللغوية ونسبية الاستقراءات وجفاف المصطلحات في الدراسات الصوتية .

لذلك نادى (جولز ماروزو) بحق الأسلوبية في الوجود ضمن الدراسات الحديثة،

---

[1] – محمد المتونجي، راجي الأسمر: المعجم المفصل في علوم اللغة، (الألسنيات)، مراجعة: اميل يعقوب، ج 1، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1414هـ– 1993م، ص 45

[2] – فيتور مانويل دي أجييار إي سليقا: الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة وتقديم: سليمان العطار، مجلة فصول، العدد 02، المجلد 01، يناير 1981م، ربيع الأول، 1401هـ، ص 133

[3] – جورج مولينيه :الأسلوبية، ترجمة وتقديم: بسام البركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط2، 1427هـ ــ 2006م، ص 72.

[4] – نور الدين السدّ: دراسة في النقد العربي الحديث، (الأسلوبية والأسلوب)، طبع في المطبعة الجزائرية للمجلات والجرائد، بوزريعة، الجزائر، ص 13 .

وهو ما دفع إلى انعقاد ندوة عالمية بجامعة (انديانا) سنة 1960م، كان محورها (الأسلوب) ألقى فيها (رومان جاكبسون) محاضرة تحت عنوان (اللسانيات الشعرية) والتي بشّر فيها بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب [1]

وفي سنة (1965) أصدر (تودوروف) أعمال الشكليين الروس مترجمة إلى الفرنسية، ليبارك (أولمان) سنة (1969) استقرار الأسلوبية علما نقديا قائلا: " إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا " [2]

وبهذا المخاض أرست الأسلوبية قواعدها وشقت طريقها بثقة أكيدة، ضامنة استقلالية وجودها بين المناهج الأخرى

2. الاتجاهات الأسلوبية:

رغم اتفاق الأسلوبيين على جملة من المبادئ العامة والتي ساهمت في إرساء علم الأسلوب ضمن حقول النقد الأدبي، إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور اتجاهات شقت طريقها مبتعدة عن بعضها ومتكاملة في آن تبلورت في الاتجاهات الآتية:

أ-**الأسلوبية التعبيرية** : يكاد يجزم المشتغلون بحقل الأسلوبية بأن الفضل في انبعاث هذا العلم يعود إلى (شارل بالي) (تلميذ سوسير وخليفته على كرسي اللسانيات العامة بجنيف) والذي أسس اتجاها عرف بأسلوبية التعبير كما سميت بأسلوبية الأثر نتيجة عدم اهتمامها باللغة الأدبية [3].

وتعني الأسلوبية عنده : "ذلك العلم الذي درس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص23 .

[2] – المرجع نفسه، ص 24

[3] – موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص11 .

عبر هذه الحساسية"[1]

وقد طوّر (بالي) معالم الأسلوبية في كتابه :" مصنف الأسلوبية الفرنسية " ((Traite DE Stylistique Française مركزا على الأسلوبية النفسية والوجدانية والتعبيرية في محاولة علمية لبناء الأسلوبية [2]

ويرتبط تحديد (الأسلوب) عند (بالي) باللسانيات، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي ... فالأسلوبية عنده دراسة تنصب على الوقائع اللسانية عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تعبير معينة [3] وتكمن مه مة الأسلوبية حسب (بالي) في تتبع بصمات الشحن في الخطاب، ولذلك صنف الواقع اللغوي أو الخطاب إلى نوعين: منه ما هو حامل لذاته وغير مشحون بشيء، ومنه ما هو حامل للعواطف والانفعالات [4]

فالطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلق ولذلك فالمهمة الأساسية التي يرتضيها (بالي) لعلم الأسلوب هي تحديده أنماط التعبير المترجمة في فترة معينة لحركات وشعور المحدثين باللغة، وأثر هذه الأنماط الغير متعمد في المتلقين [5]، ولاتكا ء أسلوبية (بالي) على اللسانيات اتسمت بسمة وصفية، واعتبرت تحليلاتها ذات طبيعة محايثة [6]

وكان(بالي) يعد علم الأسلوب واحدا من علوم اللغة كعلم الأصوات وعلم التراكيب، ولذلك نجده يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية التي تشتمل عليها الحدث اللغوي، بأبعاده الدلالية والتعبيرية والتأثيرية[7].

---

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص 17.

[2] – نور الدين السد: الأسلوبية والأسلوب، ص 16.

[3] – حسن ناظم: البني الأسلوبية، ص 31.

[4] – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص 31 .

[5] – ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 19.

[6] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 32 .

[7] –المرجع نفسه، ص 65.

وقد خالف في توجهاته وأفكاره العديد من الأفكار التي كانت سائدة في عصره منها أن كل علامة لغوية لها مدلول أساسي معيّن، وهو يرى أن واقع اللغة إنما يظهر حين يقرن الباحث الملاحظة الداخلية (الاستنباطية) بالملاحظة الخارجية [1]

وقد مثّل الاحتكام إلى المقارنة والترجمة عند (بالي) أهم إجراء يبرز الملامح الأسلوبية في لغة من اللغات، فالخاصية اللغوية قد لا تعني المتحدث الذي يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية لكنها تدهش الملاحظ الذي يقارنها بغيرها من اللغات خاصة إذا كان الملاحظ أجنبيا [2]

ولا تخرج دراسة (بالي) الأسلوبية عن إطار اللغة، كما أنها تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام .. وهي أسلوبية للأثر، تتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني [3]

وقد فرّق (بالي) بين وظيفتين أساسيتين في اللغة:

التعبير عن الأفكار وكل ما تقع عليه حواسنا

الوظيفة العاطفية للغة عن طريق التعبير عن الأحاسيس والميول ... فالشحنة العاطفية حاضرة في التعبير مهما بدا فكريا موضوعيا ... [4]

ويذهب بالي من التعددية إل الوحدة ضمن الشرط الاجتماعي للتحليل الأسلوبي، فيجعل من اللغة اليومية النفعية المباشرة موضوع الأسلوبية الوحيد [5]

وهو بذلك أقصى الخطاب الأدبي من دائرة أسلوبية فعلم الأسلوب ــ حسبه ــ ينبسط عل رقعة اللغة كلها ... ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيبا ... فعلم الأسلوب لا يدرس قسم ا من اللغة بل اللغة بأكملها منظورا إليها من زاوية

---

[1] – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص 61

[2] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 32

[3] – منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص 30

[4] – الهادي جلطاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا، وتطبيقا، عيون الدار البيضاء، ط2، 1992، ص 45

[5] – منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 50

خاصة[1].

وتعود تنحية (بالي) اللغة الأدبية من مدار دراسة الأسلوبية إلى طبيعة نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية ... وإلى غاية الأسلوبية ــ حسبه ــ بكونها لها غاية نفعية ولذلك حصر (بالي) مهمته الأسلوبية في البحث عن علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله، والسبب الثاني هو اعتقاده أن وجود الأسلوب لا يستلزم وجود اللغة الأدبية، فالفرق بين اللغتين الاعتيادية والأدبية تكمن في وعي المتكلم [2]

والكلمة عند (بالي) نوعان: أمارة وعلامة، وهناك فرق بينهما ــ حسبه ــ كما أن القيم الجمالية عنده أخص من الحكم القيمي [3]

ويركز (بالي) على تعبيرية الكلمة خصوصا الصوتي منها وعليه يتناول الأسلوب عنده في مرحلة الإجراء ما يلي: الإيقاع، علاقة الصوت بمدلول اللفظ، اختلاف الإيقاع باختلاف التأثير المتوخىّ إحداثه في السامع، اختلاف الإيقاع باختلاف مزاج المتكلم وانفعاله، قواعد التركيب النحوية والصوتية، المفردات والتعابير بمعانيها الوضعية والمجازية [4]

ولإعطاء منهجيته الدقة العلمية والدراسة الموضوعية وضع (بالي) مشروعا يكمن تصنيفه ضمن ما سميّ بالكمية التقابلية، وهو مشروع معجم إيديولوجي انطلق فيه من مبدأ أن السمّة الأسلوبية الأشد بروزا هي ذات طبيعة مفرداتية [5]

وأخيرا يمكننا تلخيص آراء (بالي) في:

1 – البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها

---

[1] – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص 62

[2] – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 33

[3] – نور الدين السدّ: الأسلوبية، والأسلوب، ص 62

[4] – علي بوملحم: في الأسلوب الأدبي، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، دت، ص 07

[5] – هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 64

2 تحليل علاقاتها بالفكر وبالشخصية الجماعية بدراسة أهم عناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقاته الداخلية من ناحية ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من ناحية ثانية [1]

وقد تأسست هذه المبادئ على اعتبارات جوهرية هي:

1. جعل اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام وهذا يخالف (سوسير) الذي كان يلغي دور القيمة التعبيرية

2. يرى (بالي) أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق بصفة كاملة واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم

3. يعتبر كل فعل لغوي فعلا مركبا تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي وأظهر بناءا على تصوّر فلسفي يعتبر الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء، لقد بيّن إحساس المتكلم باللغة، وللغة علاقة تأثير وتأثر فللبعد العاطفي حضور عند التفكير في نظام اللغة

ولهذه المبادئ المنهجية اكتسبت أسلوبية(بالي) أهمية كبيرة بدليل أن كل الدراسات التي جاءت بعده قد أخذت عنه أو استفادت منه إن في المنهج وإن في الموضوع[2]

غير أنه وعلى الرغم من كل هاته الأهمية لأسلوبية (بالي) إلا أن الدارسين عابوا عليها بعض النقاط، والتي من بينها مظهرها العاطفي الخادع، واستحالة الحصول في إطارها على نتائج قابلة للاختبارات

هذا وقد طور بعض تلاميذ (بالي) أسلوبيته ونحوا بها مناحي اختلفت عنه في الرؤية، وإن اتفقت في المنطلق والمبادئ، من بين هؤلاء (مارسال كروسو) الذي حوّل الجانب الوجداني للغة إلى مفهوم جمالي، وأسس من هذه الزاوية علاقة تكاملية مع

---

[1] – جورج مولينيه: الأسلوبية، ص 75.

[2] – الهادي الجلطاوي: مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، ص 45

البلاغة والنقد[1] و(جول مازوزو)الذي ذهب إلى أن الأسلوبية تدرس المظهر والكيفية اللذين ينتجان من اختيار المتكلّم للعناصر اللغوية التي تحث تصرّفه

ب. **الأسلوبية الفردية** : يعود الفضل في بعثها إلى (ليو سييترز) والذي كان منهجه ردا على الشطط العقلي للأسلوبية التعبيرية وجمع (سبيترز) بين المناهج الوصفية والتاريخية، فهو يرصد الظاهرة الأسلوبية كما تتجلّى على سطح الأثر الفنيّ، وفي مرحلة ثانية يتجاوزها ويكون ذلك على مراحل ثلاث، تتمثل الأولي في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية (Stylistic Markes)، وتتمثل الثانية في وضع الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي، أما المرحلة الثالثة فتنظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في طليعة التحوّلات الحضارية والفلسفية والتاريخية[2].

وسميت الأسلوبية النفسية أيضا بالمفهوم التعبير ي التكويني للأسلوب، وكثيرا ما رُبط هذا المفهوم بعبارة (بيفون)الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، وقد نافح بوجه خاص فقه اللغات الحديث ذو النزوع المثالي عن هذا المفهوم أمثال: كروس Croce "فوسلو Vosler"، " سبيترز spitzer " " هاتز فيلد hatez feld " ويتكئ هذا الاتجاه عند بعض المنظرين على جمالية مثالية [3]

وتمتاز أسلوبية الفرد بكونها نقدا للأسلوب، كما تدرس التعبير إزاء المتكلمين، وتذهب إلى تحديد الأسباب، وبهذا فهي تنتسب إلى النقد الأدبي[4].

ويطالب (سبيترز) بالبحث عن الأصل البسيكولوجي للنص إن العناصر المثيرة والانزياحات في النص الأدبي يمكن أن تختزل إلى قاسم مشترك يدلنا على رؤية مؤلفه للعالم، فأسلوبيته تحلل النص لتصل في النهاية إلى معرفة كاتبه ... فدراسة اللغة هي

---

[1] – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص 16

[2] – عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ــ الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، ط 1421هــ-2001م، ص 62

[3] – هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 52 – 53

[4] – منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 43

اكتشاف العلاقات القائمة بين التفكير والتعبير[1].

تأثر (سبيتزر) مبكرا (بفرويد) ثم تأثر بنظرة (بندو توكروشته)و(كارل فوسلر) إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيّا خلاقا عن الذات[2]

وكل عاطفة أو أي إفراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية يناسب ــ في الحقل التعبيري إفرازا للاستعمال اللغوي الطبيعي وفي المقابل فإن كل انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية، و التعبير اللغوي ما هو إلا انعكاس ومرآة للحالة نفسية متميزة[3] .

ويذهب (سبيتزر) إلى أن البحث العلمي لا يمكن إلا أن يكون نشاطا متعدد المستويات [4]، رابطا بين المؤهلات العقلية للعالم اللغوي [5]

وتبدو الأسلوبية الشبيتزرية وكأنها وصف علمي للظواهر يستغني عن العنصر التاريخي ويصمت عن إبداء أحكام تقويمية [6]

وقد توصّل إلى طريقته الخاصة في تحليل الأسلوب فيما أسماه بالدائرة الفيلولوجية، وهو يشير إلى منهجه على النحو التالي: << إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفنيّ، وذلك بأن نلاحظ أو لا التفصيلات الظاهرة التي تظهر على سطح عمل معيّن، ثم تصنّف هذه التفعيلات إلى مجموعات ونبحث عن طريقة تكاملها في الصدور عن مبدأ خلاّق يكون كامنا في نفس الفنان، وأخيرا نعود على بدء بأن نبحث هذا الشكل الداخلي عند الفنان وانتظامه كل

---

(1) – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص 21 .

(2) – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 34.

(3) – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص 70 .

(4) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(5) – غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 75 .

(6) – فيتور مانويل دي أجيبار إي سليقا: الأسلوبية علم وتاريخ، ص 137 .

الظواهر الأسلوبية التي لاحظناها أولا[1]

ويمكننا إجمالا تحديد أهم المبادئ التي انطوت عليها أسلوبية (سبيتزر):

1. معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه
2. الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة
3. فكر الكاتب لمحة في تماسك النص
4. التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم [2]

فأسلوبية (سبيتزر) ترتكز على منشئ النص الذي تبحث عن شخصيته من خلال تفحص أسلوبه، أو بناه الأسلوبية في النص الأدبي، كما تعتد بفكرة الانحراف عن المعيار

ولهذا المنهج فضل كبير على المناهج الأسلوبية بعده، وخاصة في م جال توثيق الصلة بين اللغة والأدب، إذ يعتبر (سبيتزر) الإنتاج الفني نمطا ممتازا من الاستعمال اللغوي، كما عوّل على الأسلوبية إقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب، وكان يبحث عن الأصل الاشتقاقي الروحي أو الجذر النفسي لمجموعة من السمات الأسلوبية

لكن هذا لا يمنع من توجيه انتقادات لهذا المنهج وأصحابه فقد أقام " أوستين وارين" و "رينيه ويليك" اعتراضين في مؤلفهما (نظرية الأدب) على الأسلوبية النفسية، ويتمثل الأول في كون العلاقات المدروسة لا تستخلص من المادة اللسانية، بل إنها تبدأ بتحليل إيديولوجي ونفسي، ثم تؤكد ذلك التحليل بالمادة اللسانية، والثاني أن افتراض صلة بين خصائص أسلوبية معينة وحالات نفسية قد يكون أمرا وهميا[3]

جـ. الأسلوبية البنيوية : لقد أدى إقصاء (بالي) للجانب الجمالي للغة إلى فتور مشروعها وظهور أسلوبية جديدة حاولت الابتعاد عن مآخذ الأسلوبية التعبير استنادا إلى

---

(1) – عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب) مجلة فصول، العدد 02، المجلد 01، يناير 1981، ربيع الأول 1401هـ، ص 118 .

(2) – حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص36.

(3) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

البنيوية طامحة إلى تحليل يتعدّى حدود الوصف إلى البحث في الخلفيات الأدبية [1]

وتعد الدراسة البنيوية امتدادا لآراء (سوسير) في تفرقته الشهيرة بين اللغة والكلام، وقيمة هذه التفرقة تتجلىّ في التنبّه لوجود فرق بين دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معيّن، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته أي أن هناك فرقا بين مستوى اللغة وبين مستوى النص[2]

وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية (فتشومسكي) يدعو إلى التفرقة بين الكفاءة والأداء Compétence // performance اللذين ظهر لأول مرة في مؤلفه (مظاهر النظرية التركيبية) عام (1965) إذ تميّز بين الكفاءة التي تتمثل في المعرفة اللغوية الباطنية للفرد، أي مجموعة القواعد التي يتعلمها والأداء وهو الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية [3]

وعلى الرغم من نشوء الأسلوبية البنيوية في كنف الدراسات الألسنية الحديثة إلا أنها انفصلت عنها واتسعت دوائرها، إذ يذهب (ستيفن أولمان) (Stephen Ulmann) إلى أن علم الأسلوب لا يمكن أن يكون فرعا من علم اللغة بل هو علم خاص مواز لعلم اللغة يبحث في الظواهر اللغوية نفسها، ولكن من وجهة نظره الخاصة [4]

ويعد (ميشال ريفاتير) الناشر الفعلي للمقاربة البنيوية في الآداب الفرنسية، وعن طريق الدراسة الأسلوبية في اتجاه المتلقي [5]

إذ يرى بأن الأسلوب هو البروز الذي لا يمكن حذفه دون تشويه النص، ولا

---

[1]– إدريس قصوري: أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية (زقاق المد ق) لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث ، أربد، الأردن، ط2008، ص 38

[2] – أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 33

[3] – أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون ، الجزائر، ط2، 2005، ص 210.

[4] – عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 104

[5] – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص19

يمكن فك بنيته دون أن يتضح بأنه دال وخاص يمكننا من التعرف على شكل أدبي [1]

وعلى هذا الأساس يعرِّف الأسلوبية بأنها لسانيات تُعنَى بتأثيرات الرسالة اللغوية وبحصاد عملية الإبلاغ كما تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص[2]

فالأسلوبية البنيوية كما جاء بها (ريفاتيير) تحاول ألا تغفل دور القارئ باعتباره جزءًا من عمليتي التوصيل ويعوّل عليه في تمييز الوقائع الأسلوبية داخل النص، ولذلك يقترح ما يسميه القارئ العمدة Archilecteur، والذي هو أساس محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين اللغويين، تجاه النص من ضمنهم نقاد ومترجمون وعلماء وشعراء وما إلى ذلك [3]

هذا وتدرس الأسلوبية عنده طرق الكفاية اللسانية، ويصبح طرفا الإخبار عند (ريفاتير) الباث الذي تتمثل غايته في عملية الإبلاغ الأدبي توجيه المتقبل توجها يقوده إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه معيّن، مخصوص، فيعمد حينئذ إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي والمخاطب [4]

ويربط (ريفاتير) مفهوما آخر يجعله من مقومات نظريته وهو ما يعرف بمقياس التشبّع، ومعناه أن الطاقة التأثيرية بخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها[5] تواترها[5]

ولكل نص عند (ريفاتير) مظاهره الأسلوبية التي ينبغي أن تدرس وتحلل مستقلة عن النصوص الأخرى، .. وقد وصفت أسلوبيته بالتجز يئية لكونها أهملت البنية

---

[1] – جورج مولينيه: الأسلوبية، ص 89 .

[2] – إدريس قصورى: أسلوبية الرواية، ص 38 .

[3] – موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، ص 18

[4] – المرجع نفسه، ص 17 .

[5] – المرجع نفسه، ص 17

الموحدة للخطاب الأدبي[1].

وتعنى الأسلوبية البنيوية عموما في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم ... وهي تتضمن بعد ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد [2]

والقراءة عند (ريفاتير) تتم عبر مرحلتين:

1. مرحلة الوصف أو اكتشاف الظواهر وتعيينها
2. مرحلة التأويل والتعبير: عندها يتمكن القارئ من الغوص في النص والانسياق في أعطافه، وفكّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى وتكمن مهم ة الأسلوبية البنيوية –حسبه– في اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي[3]

والنص الأدبي في عرف المنهج الأسلوبي البنيوي هو تخييل وإبداع ويعتمد كبنية لغوية ولا يلغي ما هو خارج النص بل ينطلق في درسها من البنى اللغوية السطحية والعميقة ليكشف الوظائف الدلالية وأبعادها الجمالية في النص ولا تفصل الأسلوبية بين الدال والمدلول[4] .

وإلى جانب (ريفاتير)، نجد (جاكبسون) الذي ساهم في إثراء المنهج الأسلوبي الوظيفي البنيوي عن طريق بحثه في الوظائف

وقدّم (جاكبسون) دراسته الشهيرة (قواعد الشعر، شعر القواعد) وهو يعني بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، وبشعر القواعد دراسة

---

(1) – نور الدين السدّ: الأسلوبية والأسلوب، ص 96

(2) – المرجع السابق، ص 82

(3) – المرجع نفسه، ص: 84

(4) – المرجع نفسه، ص 90

الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق [1]، وقد جمع بين تحليل الرسالة وتحليل النسق [2]، ويعرّف جاكبوسن) الأسلوب على إثره بأنه الوظيفة المركزية المنظمة [3]، وعليه فالأسلوبية هي البحث عمّا يتميّز به الكلام الفنيّ عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا[4]

وقد ركز (جاكبسون) في تحليله على الثنائية (رمز ــ رسالة) (Code – Message) وهو يعتقد أن الرسالة هي التجسيد الفعلي لهذه الثنائية، غير أن هذا لا يعني إهماله للجزء الثاني (الرمز)

وقد وضع (جاكوبسن) العوامل المتحكمة في عملية التواصل اللغوي كما هو موضح في الخطاطة التالية:

السياق (المرجعية)

|

الباث الرسالة المتلقي

(التعبيرية) (الشعرية) (الطلبية)

القـــــــ

طرف في عملية الإبلاغ وظيفة يؤديها

وتتمثل وظائف جاكبسون في:

1 – الوظيفة الانفعالية أو الانطباعية التأثيرية وتتعلق بالمرسل أو الباث

2 – الوظيفة الإفهامية أو الندائية أو الطلبية وتتعلق بالمتلقي

3 – الوظيفة الانتباهية أو الاتصالية أو التأكيدية وتتعلق بالقناة التي تمر بها الرسالة

4 – الوظيفة المرجعية أو الدلالية وتتعلق بسياق الرسالة اللغوية

5 – الوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية وتتعلق بالعلاقات اللغوية

6 – الوظيفة الشعرية وتتعلق بالرسالة [1] وعليها يركز (جاكبسون) دون أن يهمل أو يلغي بقية الوظائف الأخرى

وقد جسدت المدرسة البنيوية مبادئها تلك في صورة تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية مثل: التحليل الذي قدمه (ليفي شتراوس Levve Strauss) ورومان جاكبسون لقصيدة (القطط) " لشارل بودلير" سنة (1962)[2]، وركز فيها على بناء لغة الشعر

وقد ارتبطت البنيوية بالنص الشعري خاصة، ولأهميته تلك أصبحت تغطي اليوم أوسع حقل في ميدان الأسلوبية، وبذلك يكون من الطبيعي أن تفقد تجذّرها وأن تصبح عادية، وأن تتشعب في عدد لا بأس به من الفروع.

بعد هذه الجولة في الاتجاهات الأسلوبية نقول بأنه وعلى الرغم من التفرع الظاهر لهذه الاتجاهات والتباين إلا أنها تتداخل وتتكامل فكلها فروع لأصل واحد، فهي بطبيعتها مناهج تراكمية لا تبادلية، فاللاحق لا يلغي السابق بل يثريه[3]

وكل منهج يمتلك جزءا من الحقيقة، ويمكن الاستفادة منها أو من بعضها في

---

[1] – محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994، ص 143

[2] – سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب،القاهرة، ط3، 1412هـ ــ 1992م، ص 51

[3] – صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 82

دراسة النص الأدبي[1]

3-الأسلوبية والإحصاء: لقد كان إيثارنا عدم عدّ الإحصاء اتجاهات أسلوبيا نابعا من إيماننا بحاجة جميع الاتجاهات له في مقارباتها على الرغم من كل ما أثير حوله وحول استخدامه، وتكون الطريقة الإحصائية تتيح لأص حابها أن يتدخلوا في كل أنماط الدراسات الأسلوبية على اختلاف توجهاتها [2]

ولذلك نجد أن المنهج الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولى في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجا للدقة العلمية التي لا تترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي[3]

وهي إضافة إلى ذلك آلية من آليات تحليل النص الأدبي تحليلا علميا منضبطا وتوضع نتائجها إلى جانب النتائج الذوقية الخاصة ليكون تجدّلهما معا أحكاما يمكن أن تلقى قبولا من الطرفين الذاتي والموضوعي [4]، وقواعد الإحصاء، تمنح ــ بلا شك ــ أساسيات موضوعية للدراسات الأسلوبية تشجب الحدوس بما تحمل من أخطاء محتملة[5].

وتنطلق النظرية الإحصائية من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وكلما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة، وكلما كان متن المحللّ واسعا كلما كانت نتائج الإحصاء أكيدة ... ولمزاياه العديدة يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعّال[6]

ولهذه المزايا وغيرها قد ظهر تيار دعا إلى ضرورة دخول الإحصاء عالم

---

(1) - يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، ص: 186

(2) - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 114

(3) - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 198

(4) - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 269

(5) - فيتور مانويل دي أجبيار سيلقا: الأسلوبية علم وتاريخ، ص 140

(6) - هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، ص 58 - 60 .

الدراسات الأسلوبية، بل والاعتماد عليه من أجل الوصول إلى الموضوعية العلمية، ووصل الأمر بهذا الفريق إلى حد التعصب له، وعدّ كل دراسة لا تتكئ على الإحصاء غير دقيقة، فالإحصاء حسبهم ــ يمكن من الآتي:

المساعدة على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة ووحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها.

تزودنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة ومساهمته في التعرف على الدلالة الأسلوبية لتكرارها.

الكشف عن ظواهر استثنائية تتعلق بتوزيع العناصر الأسلوبية على النص الأدبي، ودرجة اختلاف كثافتها في مكان من النص دون آخر[1]

وتعد معادلة بوزيمان التي اقترحها العالم الألماني (بوزيمان A.Busemann) عام (1925)من أشهر المحاولات الساعية إلى إضفاء الدقة العلمية على الدراسات الأسلوبية، والتي تبناها بعض منظري الأسلوب العرب وعلى رأسهم (سعد مصلوح) في كتابه (الأسلوب دراسة إحصائية)، وتذهب هذه المعادلة إلى أنه من الممكن تمييز النص الأدبي بوساطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير هما: التعبير بالحدث، والتعبير بالوصف، وفق ما يلي:

س = عدد الأفعال / عدد الصفات

فكلما زاد الحاصل كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي وكلما نقصت كانت أقرب إلى الأسلوب العلمي

غير أنه ورغم كثرة المنتصرين لاستخدام الإحصاء في مجال الدراسات الأسلوبية واعتماد الدارسين عليه خصوصا في المجال الأكاديمي، رغم كل ذلك إلا أنه لم يسلم من النقد والتجريح، ولم يمنع من وجود عديد المآخذ التي نبّه عليها بعض النقاد والأسلوبين منها:

---

[1] – ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ص 51

افتقاره الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب كالظلال الوجدانية.

يمكن أن تضفي البيانات العددية دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا.

عدم مراعاتها تأثير السياق

تقديمها الكم على الكيف وجمعها بين المتناقضات أحيانا

احتمال عدم توصلها إلى نتائج تكفي العين المجردة للوصول إليها [1]

ولكن أيعني ذلك الاستغناء عن الإحصاء مطلقا، واستبعاده نهائيا من دائرة الدراسات الأسلوبية، ألا يؤدي ذلك إلى طغيان الانطباعية والذاتية الممجوجة على الدراسات الأدبية خصوصا الأسلوبية منها

إن الباحثين لم يدعو إلى إلغائه تماما، ولا منعوا الاحتكام إليه، ولكن ذلك مشروط ــ عندهم ــ بالحاجة النابعة من طبيعة النص أو من طبيعة أديب معين [2]، وذلك يتجاوز عقم الجداول الرقمية، فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها [3]

أي بمعنى ألا تتحول الدراسات الأدبية إلى أرقام وإحصاءات جافة لا تغني ولا تسمن بل تزيد العمل الأدبي إغراقا في التجريدية، وتفرغه من قالبه الفني، بل وتشوّه جماليته الفنية في أحيان كثيرة

وبعبارة أخرى أن يكون الإحصاء وسيلة لا هدفا ومعينا لا متكئا

وختاما نقول: أن الأسلوبية ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا، أساسها البحث في طرافة الإبداع وتميّز النصوص، لا تغني فيها الشواهد المتفرقة ولا النتائج الجزئية، ولأن في إمكانيات تطبيقها المتعددة، وخصب نتائجها ما يقنع الثالث في وجودها بنجاعتها، كما أن التحليل الأسلوبي يوفر للخطاب الأسلوبي من المادة المدعمة والنتائج

---

(1) – المرجع السابق، ص 50

(2) – محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 201– 202

(3) – فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ ــ 2003م، ص 19

المقوّمة والعناصر المطورة أكثر مما يقدم النظر للتحليل من وسائل الثراء والتطوير [1]

لكل هاته الأسباب مجتمعة ارتأينا تطبيق المنهج أو المناهج الأسلوبية ــ إنّ صح التعبير ــ على اختلاف ضروبها ــ آخذين من كل منهج ما يفيد دراستنا، وما يتناسب معها، محاولين بذلك استنطاق النص المتلمسيّ، للوقوف على جمالي ته الفنية والتي أتاحت له الخلود والريادة رغم عوادي الزمن، وذلك وفق مستويات أربع تتعاضد وتتآزر:

1. المستوى الصوتي: والذي ينصبّ الجهد فيه على إبراز الهندسة الصوتية (في قصائد المتلمس، والبناء المقطعي ثم الوقوف على البحور الأثيرة في الاستعمال).
2. المستوى الصرفي: عن طريق دراسة المفردة ولاكتشاف موقعها ودورها في إبراز المنحى الجمالي لنصوص شاعرنا.
3. المستوى التركيبي: بدراسة أنماط الجمل وصورها، للتعرف على الأشكال النحوية لجمله ومدى مساهمتها في التشكيل الجمالي ثم تسليط الضوء على الجانب البلاغي الممثل في الخبر والإنشاء.
4. المستوى الدلالي: ويكون قوام العمل فيه استخراج الحقول الدلالية من أجل إعطاء صورة عن معجم المتلمس الدلالي، والصور الشعرية وعلاقة كل ذلك ببيئة ونفسية الشاعر.

---

[1] – محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، بيروت، لبنان، ط 2006، ص 07

الفصل الأول:

البنية الصوتية والعروضية وتجلياتهما الأسلوبية

أولا: البنية الصوتية ومظاهرها

إطلالة نظرية على الدرس الصوتي الحديث

1 – خصائص الأصوات المفردة

2 – المقاطع الصوتية

3 – موسيقى الألفاظ في البديع

ثانيا: البنية العروضية وتداعياتها

1 – الوزن والقافية

2 – الزحافات والعلل

3 – موسيقى المقاطع

أولا: البنية الصوتية وتجلياتها الأسلوبية

إطلالة نظرية على الدرس الصوتي الحديث

قد يتبادر إلى الأذهان التساؤل عن سر الابتداء في كل دراسة لغوية أو أسلوبية بالمبحث الصوتي دونا عن بقية المباحث والبنى، والجواب يكمن في أن المبحث الصوتي يعد أصل بناء المستويات اللغوية والأسلوبية الأخرى سواء أكانت صرفية أم تركيبية أم دلالية، ولأنه يتوافق مع طبيعة الأشياء بالانطلاق من الجزء للوصول إلى الكل، لأن اللغة تراكمات تتوافق أجزاؤها مكونة نسيج النص ولحمته " فالأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة أو المادة الخام التي تبنى منها الكلمات والعبارات فما اللغة إلا سلسلة من الأصوات المتتابعة أو المجتمعة في وحدات أكبر ترتقي حتى تصل إلى المجموعة النفسية، وعلى هذا فأي دراسة تفصيلية للغة تقتضي دراسة تحليلية لمادتها الأساسية، أو لعناصرها التكوينية وتقتضي تجمعاتها الصوتية"[1]، كما أن هناك ضرورة أخرى تقتضي البدء بالبنية الصوتية وهي "أن المنهج العلمي السائد في الدراسات اللغوية هو المنهج التركيبي، أي الانطلاق من دراسة الوحدات الصغيرة إلى الوحدات الأكبر، لذا فدراسة أصوات اللغة تعد حجر الزاوية في علم اللغة، فاللغة تتألف من أصوات تصدر من أعضاء النطق، ثم تتألف هذه الأصوات في أنساق مختلفة لتكون الكلمات تم تتألف الكلمات في عدة أنساق لتكون الجمل."[2]

فالنص ليس مجرد معان ثابتة متمركزة في الذهن فحسب لكنة نسق متكامل ومترابط من النشاط الذهني، والأصوات والكلمات والجمل والصور والدلالات [3]، والأصوات في النص ليست مجرد رصف للحروف إنما هي رموز لغوية صوتية ذات دلالات.[4]

---

[1] – أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط4، ص101.

[2] – محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، ص16.

[3] – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي، دار الوفاء للطباعة، ط 1، 2001، ص7.

[4] – تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص116.

ويتم تناول الجوانب الصوتية على مستويين:

1. علم الأصوات الفونيتيكي (Phonétique).
2. علم الأصوات الوظيفي الفونولوجي (Phonologie).

وتدرس الفونيتيكا (علم الأصوات العضوي) "الصوت الإنساني الحي، أي أنه يدرس الظواهر الصوتية وطبيعتها على أنها أحداث فيزيائية موضوعية... من غير أن ينظر في وظائف الأصوات، ومن غير أن يعنى بالقوانين الصوتية". [1] أي دراسة الأصوات من حيث كونها أصواتا منطوقة بالفعل لها تأثير سمعي معين دون النظر في قيم هذه الأصوات أو معانيها في اللغة المعينة، إنه يعنى بالمادة الصوتية لا بالقوانين الصوتية وبخواص هذه المادة أو الأصوات بوصفها ضوضاء لا بوظائفها في التركيب الصوتي للغة من اللغات. [2] وبذلك فهو علم تجريبي يبحث في الصوت من حيث هو مادة لهذا ارتبط بالعديد من العلوم مثل الفيزياء والفيزيولوجيا.[3]

أما الفونولوجيا (علم الأصوات الوظيفي) فإنه يعنى ببيان وظائف الأصوات وقيمها في اللغة المعينة منتهيا بوضع قواعد ونظم تحدد نوعيات هذه الأصوات وصنوفها من حيث أدوارها في البناء اللغوي، [4] فهي علم تنظيم المادة الصوتية وتقنينها.[5]

وما يهم البحث هو علم الأصوات الفونولوجي أو التنظيمي، لأنه يساعد على فهم أكثر للنصوص من خلال دراسة كل العناصر الصوتية التي تؤدي إلى اختلاف في المعنى، لأنه هو المقصود في التناول، لكن هل هذا يعني استبعاد الفونيتيك من دراساتنا لكونه غير مفيد؟ قطعا لا، إذ يرى الكثير من العلماء بل جلهم أنهما متكاملان ولا يمكن الفصل بينهما فصلا تاما، وأن الفرق بينهما يتمثل في أن الفوناتيك خطوة ممهدة

---

(1) – عصام نور الدين: علم الأصوات، الفونيتيكتا، د ط، د ت، ص39.

(2) – كمال بشر: علم اللغة العام: الأصوات، دار غريب، ط2000، ص66.

(3) – الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية) جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، ص163.

(4) –كمال بشر: علم اللغة العام، الأصوات، ص09.

(5) – المرجع نفسه، ص10.

للانتقال إلى الفونولوجيا، فالأول يجمع المادة الخام، والثاني يخضع هذه المادة للتقعيد،[1] من أجل الوصول إلى القواعد العامة التي تحكم الأصوات اللغوية، وإنما دراسة البنية الصوتية للكلمة تجعلنا أقرب إلى الفونولوجيا من الفوناتيك، غير أنه لا يمكننا الاستغناء عن هذا العلم لكونه يضع اللبنات الأولى في مثل هاته الدراسة بما يقدمه لنا من وقائع الأحداث الصوتية لأنه يعالج الأصوات اللغوية كوحدات مستقلة، لها مخارج وصفات محددة، كما يبين كيفية النطق وتأثير الصوت في غيره من الأصوات وتأثره بها.[2]

ولذا فلا غنى للمحلل اللغوي أو الأسلوبي عن الفوناتيك لكون الوصول إلى نتائج الفونولوجيا مبني في الأساس على المعطيات الصوتية التي يقدمها الفوناتيك، ولولا دقة هذه المعطيات لما أمكننا الوصول إلى نتائج ثابتة.

وتقسم الوحدات الصوتية أو وحدات التعبير الأساسية إلى الفونيم Phonème والذي يعتبر أولى البنيات التركيبية باعتباره أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات وتمييز أشكالها، وهو بهذا المعنى يمكن أن يؤدي وظيفتين إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، فأما الأولى فحين يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه وأما الثانية فحين يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى.[3]

وليس يعنينا في هذا المقام التعرض للآراء العدة التي نشأت حول هذه النظرية، وإنما هدفنا هو التدليل على أن الفونيم هو أصغر وحدة صوتية مفرقة في المعاني، وأنه الجزء الذي لا يتجزأ في السلسلة الكلامية. "فالنص ينبني من جمهرة من الفونيمات تربط بينها جميعا سلسلة من العلاقات تنتظم في أنساق، تبدو للمتأمل أنها اعتباطية في حين أنها علاقات خفية تنبع من ذهن ينبض بالشعرية.[4]

والصوت حينما نريد تعريفه هو ظاهرة طبيعية عجيبة ندرك أثرها ونحيط به من

---

[1] – كمال بشر: علم الأصوات، ص10.

[2] – حلمي خليل: الكلمة، دراسة لغوية معجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص35.

[3] – بلقاسم دكدوك: البنية الصوتية في موشحات أبي مدين الغوثي التلمساني، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسم اللغة العربية وآدابها، ص30.

[4] – المرجع نفسه، ص30.

غير أن ندرك كنهها، فقد أثبت علماء الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، [1] فهو يصدر من أي شيء يسبب اضطرابا أو اهتزازا ملائما في ضغط الهواء.[2]

وقديما عرف (بن سينا) الصوت بأنه تموج للهواء، وبأن الحرف هو هيئة عارضة له يتميز بها عن صوت أخر مثله في الحدة والثقل تميزا في المسموع، ووجود الحرف وحدوثه في الآن الفاصل بين زمان الحبس وزمان الإطلاق.[3]

ويتكون الصوت في معظم الأحيان من الحنجرة أو بعبارة أدق الوترين الصوتيين، فاهتزازات هذين الوترين هي التي تنطلق من الفم إلى الأنف تم تنتقل خلال الهواء الخارجي[4] كما أن هناك أصواتا تنشأ من اندفاع الهواء مرورا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان أو يهتزا، وقد نتج عن هذا التفريق أن قسمت الأصوات اللغوية إلى قسمين كبيرين: 1. أصوات صامته Consommes.

2. أصوات صائتة .Voyelles.

أ- الصامتة Consommes: ولكل منها صفات اعتمد علماء الأصوات على ثلاث جوانب في تحديد صفاتها وهي:

أولا: صفات الأصوات بالنظر إلى درجات الانفتاح وطبيعة مرور الهواء وما ينجم عنه من حبس أو تضييق في ممراته: ويهتم علماء الأصوات هنا بالحواجز التي تعترض ممر الهواء عند النطق بالأصوات.

فما يحدث لهذا الممر من عوائق أو موانع تمنع خروج الهواء منعا تاما أو منعا جزئيا، أو ما يحدث له من تغير أو انحراف فيخرج الهواء من جانبي الفم، أو من الأنف مثلا.[5] ويحدث ذلك وفق حالات مختلفة:

---

(1) – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلومصرية، دط، دت، ص06.

(2) – عصام نور الدين: علم الأصوات الفونيتيكا، ص96.

(3) – محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص24.

(4) – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص08.

(5) – كمال بشر: علم اللغة العام، الأصوات، ص98.

أ. عندما يحدث انحباس تام للهواء نتيجة سد المجرى، ثم انطلاق فجائي للمجرى تتولد الأصوات الشديدة عبر مراحل: اتصال عضوين من أعضاء النطق لحبس الهواء أولا ثم توقف الهواء، ويكون بعدها انفصال فجائي للعضوين وتسريح الهواء.[1]

والأصوات الشديدة أو الانفجارية عند المحدثين هي (الباء، التاء، الضاد، الدال، الكاف، القاف، والهمزة)، أما القدماء فإنهم يجعلون الضاد رخوا والجيم شديدا بينما هو عند المحدثين مركب.[2]

ب. وحين تضييق مجرى الهواء يحتك الصوت بالعضوين اللذين ضيقاه وتسمى الأصوات هنا "رخوة"، أو "احتكاكية"، وهي عند المحدثين (الفاء، الظاء، الذال، الثاء، الزاي، الصاد، السين، الغين، الخاء، العين، الجيم والهاء)، ويكمن الاختلاف مع القدامى هنا في العين التي جعلت متوسطة بين الشدة والرخاوة والضاد الذي هو رخو عند سيبويه وبن جني.[3]

ج. وتكون هذه الحالة مركبة من الانحباس الذي يولد الشدة والتضييق الذي يولّد الاحتكاك، أي ليس هناك انغلاق تام للمجرى ولا فتح تام، ويسمى الصوت هنا صوتا مركبا affriquée ويقابل الجيم في العربية.[4]

د. عندما يمر الهواء دون تعرضه للانحبا س أو الاحتكاك، فيحدث صوتا متوسطا أو واسع الانفتاح كما في الياء والواو، والتي تسمى أشباه الصوامت أو أنصاف الصوائت نظرا لخلو مجرى الهواء من المعيقات ويحدث أيضا حين يتجنب الهواء في مجراه المرور بنقطة الحبس أو التضييق كما في اللام (ولذلك تسمى المنحرفة)، وحين لا يستقر التضييق في موضع كما في الراء (نظرا لتكرار ضربات اللسان)، وحين لا يمر الهواء من الأنف والفم مثل النون والميم (التي تسمى الأنفية أو الخيشومية)، وهذه

---

(1) – تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة بالدار البيضاء، 1979، ص112.

(2) – محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، ص155.

(3) – سيبويه: الكتاب، ج4، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، عالم الكتب بيروت، ص434-435.

(4) – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 23-24.

الأصوات تنعت بالمتوسطة بين الشدة والرخاوة (اللام، الراء، الميم، النون، الواو والياء) ومنهم من أضاف إليها العين.[1]

ثـــانيا: صفات الأصوات بالنظر إلى مخارج الحروف أو مواضع النطق : وقد أحصى العلماء لها عديد الصفات (سبعة عشر على الأغلب) بعضها متضادة والأخرى لا ضد لها، ومنهم من يفرّعها إلى فرعين(صفات عامة، وصفات خاصة) فالصفات العامة هي تلك التي تشترك فيها مجموعة من الأصوات، أما الخاصة فهي التي تكون صفة لصوت دون غيره، فالمتضادة هي: الجهر والهمس، والشدة والرخاوة، الاستعلاء والاستفال، الإطباق والانفتاح، الذلاقة والإصمات،[2] أما التي لا ضد لها فهي: الصفير، القلقلة، اللين، الانحراف، التكرير، التفشي، والاستطالة [3] فالمهموسة جمعت في قولهم: (فحثه شخص سكت + القاف) والمهجورة ما عداها من الحروف، والشديدة هي (الباء، الهمزة، التاء، الدال، الكاف، القاف، الطاء، الضاد)، الصفيرية (السين، الزاي، والصاد)، أصوات اللين (و، أ، ي)، المنحرفة (اللام)، المكررة(الراء)، المتفشية(الشين) المستطيلة(الضاد كما عرفها القدامى)، الغناء(الميم والنون)...

وهناك صفات أخرى كالهاوي وهي صفة للألف عند البعض والمهتوت والذي وضعه الخليل بن أحمد صفة لصوت الهمزة، الذلاقة والتي تختص بها ستة أصوات وهي (الراء، اللام، الميم، النون، الفاء والياء) وما عداها مصمت.[4]

ثالثا:صفات الأصوات بالنظر إلى وضع الوترين الصوتيين وتذبذبهما عند النطق أو عدم تذبذبهما: حين خروج الهواء وعدم تذبذب الوترين الصوتيين يحدث الهمس، وحين يقترن هذان الوتران أثناء مرور الهواء فيضيق الفراغ دون أن يسد ولكن مع إحداث ذبذبات للوترين الصوتيين يحدث الجهر.[5]

---

[1] – زبير دراقي: محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط، 1994، ص98.

[2] – المرجع نفسه، ص 67.

[3] – المرجع نفسه، ص 70.

[4] – محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص 161.

[5] – كمال بشر: علم الأصوات العام، ص 30.

وبرغم تقارب الأصوات المجهورة والمهموسة إلا أن استعمالها يختلف، فالأصوات الشائعة في الكلام مجهورة، ولا تكاد تتعدى نسبة المهموسة ما بين الى25% (حسب إبراهيم أنيس).[1] 20

ب- الصوائت Voyelles: وهي ثاني القسمين الكبيرين من الأصوات اللغوية، وهي بدورها تنقسم إلى ثلاث أقسام:

1. تصنيف الصوائت بالنظر إلى ذلك الجزء من اللسان الذي يفوق غيره في الارتفاع.
2. كما تصنف بالنظر إلى درجة العلو التي يرتفع إليها اللسان.
3. بالنظر إلى أوضاع الشفتين ضمهما وانفراجهما.[2]

وقد عنى اللغويون القدامى بالصوائت، لكونها تتخذ أشكالا مختلفة عند التصريف، يقول "ابن جني": "أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو"[3] ويعني بالحركات الضمة والكسرة، والفتحة، ومعنى أبعاض أي أنها أجزاء منها.

وإلى هذا يذهب بعض باحثي اللغة المعاصرين، من أن الحركات وحروف المد تختلف في كون الحركات تستغرق وقتا أقصر من الحروف المدية فقط، وتشتركان في بقية الصفات، من هذه الصفات قوة الوضوح السمعي، إذ يجمع الباحثون قديماً وحديثاً على أنّ الصوائت تتميز بوضوح سمعي أقوى من الصوامت، وذلك لانعدام الحاجز أو المانع والحركات أقل وضوحا من حروف المدّ وأكثر من الصوامت.

وهناك تسمية أخرى للحركات وأصوات اللين وهي: الصوائت الطويلة (الألف الممدودة في "قال"، الواو الممدودة في "يعلو" والياء الممدودة في "الراعي")، الصوائت القصيرة (الكسرة، الضمة، الفتحة).

---

(1) – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص21.

(2) – كمال بشر: علم الأصوات العام، ص 143.

(3) – أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب ج1، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم دمشق، ط 2، 1413، 1993، ص17.

وبعد هذا المدخل النظري سينصب اهتمامي في هذا الفصل على دراسة الموسيقى الداخلية ممثلة في الأصوات وخصائصها، ثم دورها في التشكيل الجمالي لشعر المتلمس، والمقاطع وأنواعها ثم أثرها فينا، والموسيقى الخارجية المتجسدة في البحور وأوزانها والقوافي، رغبة في بيان موقعها في الخطاب الشعري لشاعرنا.

وفي محاولة للوقوف على أثر الأصوات في شعر هذا الشاعر قمت بدراسة إحصائية شملت مسحا كليا للأصوات في كامل المدونة.

أولا: الأصوات المفردة: وبعد إحصاء الأصوات المفردة في هذه المدونة يتبين استعمالها حسب التوزيع الآتي:

1.1- الصوامت الانفجارية (الشديدة): الجدول الآتي يوضح ورود هاته الأصوات:

الصوامت	تواترها في المدونة	نسبة استعمالها
التـــــاء (ت)	446 مرة	%5.96
الهمـــزة (ء)	451 مرة	%5.76
اليـــــاء (ي)	391 مرة	%5
الـــــدال (د)	295 مرة	%3.77
الكـــاف (ك)	242 مرة	%3.09
القـــاف (ق)	239 مرة	%3.05
الطـــاء (ط)	79 مرة	%1.01
الضـــاد (ض)	58 مرة	%0.74
المجموع	2221 مرة	%28.04

نلاحظ من خلال الجدول مايلي:

-تتوزع الصوامت الانفجارية وفق ثلاث مجموعات وهي:

-المجموعة الأولى: وتضم الصوامت التي مثلت أكبر نسبة هي (الهمزة، التاء،

الباء والدال).

-المجموعة الثانية: وتضم الصوامت متوسطة النسبة وهي: (الكاف والقاف).

-المجموعة الثالثة: والتي تضم الصوامت الضعيفة (الطاء، الضاد).

تسمى الصوامت الانفجارية بالوقفية Stopps باعتبار التوقف أو الانحباس لكمية الهواء التي يصنع منها الصوت وتسمى Polissive باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق.[1]

وتحدث هذه الصوائت "بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقوف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا.[2]

وقد كان لتكرار هذه الصوامت أثر عميق في المعنى إضافة إلى ما تحمله من عُذوبة وسلاسة، وقد مثلت نسبة 28.04%، ومن أهم الصوامت التي ساهمت في إثراء المعنى وتنويعه، الهمزة والتاء والدال، الكاف والقاف، وهي حسب ورودها كالآتي:

✶ **صوت التاء (ت):** صوت أسناني لثوي شديد مهموس منفتح [3]، وقد مثل هذا الصامت ما نسبته 5.96%، ويتحتل بذلك الصدارة في الأصوات الشديدة بتواتره (466 مرة)، ومن بين القصائد التي كثر فيها استعمال هذا الصامت قول الشاعر:[4]

1- مَنْ مُبْلِغُ الشُّعَرَاءَ عَنْ أَخَوَيْهِمْ خَبَرًا فَتَصْدُقَهُمْ بِذَاكَ الأَنْفُسُ.

2- أَوْدَى[5] الذِي عَلِقَ الصَّحِيفَةَ مِنْهُمَا وَنَجَا -حِذَارِ حِبَائِهِ- [6] المُتَمَلِّسُ.

---

[1] – عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، 1998، ص 143.

[2] – محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، 1420هـ- 1999، ص 128

[3] – حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، ط1، 1998، ص23.

[4] – ديوان المتلمس الضبعي: رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية 1390-1970، ص 177-192.

[5] – أودى: هلِك.

[6] – ما يحبو عليه: أي يعطي الرجل صاحبه ويكرمه.

3- أَلْقَى صَحِيفَتَهُ وَ نَجَّتْ كُورَهُ [1] عَنْسٌ[2] مُدَاخِلَةَ الفَقَارَةَ [3] عِرْمِسُ
عِرْمِسُ

4- عَنْسٌ إِذَا ضَمَرَتْ تَعَزَّزَ لَحْمُهَا وَإِذَا تُشَدُّ بِنَسْعِهَا لاَ تَنْبِسُ [4]

5- وَجْنَاءُ قَدْ طَبَخَ الهَوَاجِرُ لَحْمُهَا وَكَأَنَّ نُقْبَتَهَا أَدِيمٌ أَمْلَسُ [5]

6- وَتَكَادُ مِنْ جَزَعٍ يَطِيرُ فُؤَادُهَا إِنْ صَاحَ مُكَّاءُ الضُّحَى مُتَنَكِّسُ [6]

7- أَلْقِ الصَّحِيفَةَ لاَ أَبَالَكَ إِنَّهُ يُخْشَى عَلَيْكَ مِنَ الحِبَاءِ النَّقْرَسِ [7]

8- وَعَلِمْتُ أَنِّي قَدْ مُنِيتُ بِنَيْطَلٍ إِذَا قِيلَ كَانَ مِنْ آلِ دَوْفَنَ قَوْمَسُ [8]

9- وَفَرَرْتُ خِشْيَةَ أَنْ يَكُونَ حِبَاؤُهُ عَارٌ يَسبُّ بِهِ قَبِيلِي أَحْمَسُ [9]

10- وَتَرَكْتُ حَيَّ بَنِي ضُبَيْعَةَ خِشيَةً أَنْ يُوتَرُوا بِدَمِي وَجِلْدِي أَمْلَسُ [10]

---

[1] – الكور (بضم الكاف): الرحل وقيل الرحل بأداته، وهو كالسرج وآلته للفرس (المصدر السابق، ص178).

[2] – عَنْسٌ: الصخرة: والعنس الناقة القوية، شبهت بالصخرة لصلابتها (المصدر نفسه، ص178).

[3] – الفقارة: جاء في المعجم الوسيط(704:2) واحدة من عظام السلسلة العظمية الظهرية الممتدة من الرأس إلى العصعص، مداخلة: قد دوخل بعضها ببعض، العرمس: شبهت بالصخرة لصلابتها (المصدر نفسه، ص179).

[4] – ضمرت: من الضمور، ويقال ضمر البعير إذا أمسك جُرَتَه في فيه ولم يجتر من الفزع، وكذلك الناقة وهي التي تضم فاها لا تسمع لها رغاءً (المصدر نفسه، ص182)، تعزَّز: تشدَّد، لا تنْبِسُ: لا ترغو ولا تصوت.

[5] – وجناء: أي ضخمة غليظة صلبة، طبخ الهواجر لحمها، قال أبو الفروج: أي سافرت عليها حتى انجرد شعرها، وقال أبوبكر الأنباري: أي أضمرتها الهواجر وعصرت بدنها، نقبتها: النقبة هي القطعة المتفرّقة من الجرب وقيل: أول ما يبدو منه، الأديم: الجلد، وأديم كل شيء ظاهره (المصدر نفسه، ص183–184).

[6] – مُكَّاء: طائر يطير في الجو ثم ينتكّس، وقد ذكر بأنه نوع من القنابر له صفير حسن وتصعيد في الجو وهبوط، وهو في ذلك يمكو أن يصفِّر ولذلك سمي مكَّاء.
متنكس: مطأطئٌ رأسه (المصدر نفسه، ص185).

[7] – لا أبالك: جاء في اللسان (11:18–13) أنه كلام جرى مجرى المثل... قد يخرج لمعنى الدعاء عليه، أي أنت عندي ممن يستحق أن يدعى عليه بفقد أبيه، وهو أكثر ما يذكر في المدح وقد يذكر في الذم، وفي التعجّب.
النقرس: الداهية. الحباء: العطية والهبة (المصدر نفسه، ص186).

[8] – منيت: ابتليت به، النيطل: جاء في اللسان(190:14–191) النيطل: الداهية، دوفن: وهو جد أكبر للمتلمس وهو دوفن بن حرب بن وهب بن جليّ بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار، وقيل دوفن هو قبيلة، قومس: أمير (المصدر نفسه، ص188–189)

[9] – أحمس: هو أحمس بن ضبيعة جد أعلى للشاعر (المصدر نفسه، ص 191).

[10] – يوتروا: من الوتر وهو الثأر والظلم: أي أن يُدْرِكوا بمكروه انتقاما مني، جلدي أملس: أي لم يصبني شيء (المصدر نفسه، ص 191).

11- ثَكِلَتْكَ يَا بْنَ العَبْدِ أُمُّكَ سَادِرًا أَبِسَاحَةِ المَلِكِ الهُمَامِ تَمَرَّسَ [1]

قد تكرّر التاء في هذه القصيدة 24 مرة، إذ لا يخلو بيت من وجوده، وارتبط بمعنى السكون الرهيب الذي جاء نتيجة حيرة الشاعر، وشعوره بالأسى على رفيق رحلته لمآله المشؤوم، إضافة إلى تعزيز إحساسه بالغربة والضياع.

✶ **صوت الهمـــزة (ء):** "صوت حنجري شديد منفتح"[2] وقد اختلف في صفتها، فمنهم فمنهم من قال بجهرها، ومنهم من قضى بهمسيتها، وقد مثلث نسبة هامة 5.76%، بتكرار قدّر بـــ: 451 مرة، وقد ارتبطت الهمزة ي اللغة العربية، بمعاني الرفض والإباء والجرأة والإصرار، فهي من أشق الأصوات وأعسرها في النطق لأن مخرجها فتحة المزمار ومن أهم المواضع التي تجسدت فيها هذه المعاني قول الشاعر:

1- يُعَيِّرُنِي أُمِّي [3] رِجَالٌ لاَ أَرَى أَخَا كَرَمٍ إِلاَّ بِأَنْ يَتَكَرَّمَا

2- أَحَارِثَ[4] إِنَّا لَوْ تُشَاطُ [5] دِمَاؤُنَا تَزَيَّلْنَ حَتَّى لاَ يَمَسَّ دَمٌ دَمَا

3- أَمُنْتَقِلاً مِنْ آلِ بُهْثَةَ [6] خِلْتَنِي أَلاَ إِنَّنِي مِنْهُمْ وَإِنْ كُنْتُ أَيْنَمَا [7]

4- أَلاَ إِنَنِي مِنْهُمْ وَعِرْضِي عِرْضُهُمْ كَذِي الأَنْفُ يَحْمِي أَنْفَهُ أَنْ يُكْشَمَا [8]

5- وَإِنَ نِصَابِي إِنْ سَأَلْتَ وَأُسْرَتِي [9] مِنْ النَّاسِ حَتَّى يَقْتَنُونَ المُزَنَّمَا [10]

---

[1] – ثكلتك: هو دعاء بالهلاك، السادر: هو الذي لم يهتم ولم يبال بما صنع (المصدر السابق، ص192)، تمرَّس: أي تحكك وتعلق وتعرَّض له.

[2] – حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص23.

[3] – يعيرني أمي: أن يعيرني بأمي وحذفت الباء.

[4] – هو الحارث بن التوأم اليشكري.

[5] – تشاط: أي تخلط، تزيّلن: تفرّقنَ.

[6] – آل بهثة: نسبة إلى بهثة بن حرب بن وهب بن جلّى بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة.

[7] – يقصد بقوله أينما: أي حيث كنت.

[8] – الكشم: قطع الأنف باستئصال (الديوان، ص21).

[9] – النصاب: الأصل، الأسرة: القبيلة.

[10] – يقتنون: يتخذونه قُنيْة، وأصله من اللزوم والإمساك، المزنّم: الذي سمته التزنيم: وهو أن تُقَشَرَ جُلدة الأذن وتفتل فتبقى زنمة تنوس، أي تضطرب.

6- وَكُنَّا إِذا الجَبَّارُ صَ عَّرَ خَدَّهُ أَقَمْنَا لَهُ من ميْلِهِ فَتَقَوَّمَا [1]

شكلت الهمزة ملمحا بارزا في هاته المقطوعة، إذ تردد صداها 24مرة، وعبّرت عن عمق الفخار بالأصل والنسب، وأي موقف يقتضي عند الجاهلي الجرأة والصدع بالأمر أكثر من هذا الموقف !!، وأدى تنوع الهمزة بين النداء والاستفهام إلى تنوع في المعنى الذي تأرجح بين الدفاع عن الأصل، والافتخار بعراقة النسب.

✶ **صوت البـــاء:** "شفوي شديد مجهور منفتح"،[2] يمثل نسبة 05% بتكرار قدره 391 391 مرة، ومن أشكال وروده قول الشاعر:

1- عَصَانِي فَمَا لاَقَ الرَّشَادَ وَإِنَّمَا تَبَيَّنَ مِنْ أَمْرِ الغَوَيَّ عَوَاقِبُهْ [3]

2- فَأَصْبَحَ مَحْمُولاً عَلى ظَهْرِ أَلَةٍ يَمُجُّ نَجِيعَ الجَوْفِ مِنْهُ تَرَائِبُهْ [4]

3- فإِلاَّ تَجَلَّلَهَا يُعَالُوكَ فَوْقَهَا وَكَيفَ تُوَقَّى ظَهْرَ مَا أَنْتَ رَاكِبُهْ [5]

لقد ساهم هذا الصامت بخصائصه الصوتية من انفجار وجهر في تشكيل المعنى لهذه الأبيات ولاسيما في خواتيمها (عواقبه، ترائبه، راكبه).

✶ **صوت الدال (د):** "صوت أسناني لثوي شديد مجهور منفتح"، [6]مثَّل نسبة 3.77%، 3.77%، لتواتره 295 مرة، ومن أشكال توظيفه قول الشاعر:[7]

1- صَبَا مِنْ بَعْدِ سَلْوَتِهِ فُؤَادِي وأَسْمَحُ لِلْقَرِينَةِ بِانْقِيَادِ [8]

---

[1] – صعّر خده: أعرض بوجهه في ناحية من الكبْر. (المصدر السابق، ص 34).

[2] – حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 23.

[3] – الغيّ: الضلال والخيبة أيضا.

[4] – الترائب: موضع القلادة من الصدور، وقيل الترائب عظام الصدر، وقيل الترائب اليدان والرجلان والعينان، الآلة: الحربة والآلة الالة، النجيع: الدم الطري، وقيل دم الجوف وقيل ما كان إلى السواد.

[5] – يعالوك: يعلوك (الديوان. ص 194-197)

[6] – حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 24.

[7] – الديوان، ص165-173.

[8] – أسمح: ذل بعد صعوبة، القرينة: النفس، صبا: مال.

2- كَأَنِّي شَارِبٌ يَوْمَ اسْتَبَدُّوا وَحَثَّ بِهِمْ لَدَى المَوْمَاةِ حَادَ (1)

3- عُقَارًا عُتِقَتْ فِي الدَّنِّ حَتَّى كَأَنَّ حَبَابَهَا حَدَقُ الجَرَادِ (2)

4- جَمَادِ لَهَا جَمَادِ! لاَ تَقُولِي لَهَا أَبَدًا إِذَا ذُكِرَتْ حَمَادِ (3)

5- فَإِمَّا حُبَّهَا عَرَضًا وَإِمَّا بَشَاشَةَ كُلِّ عِلْقَ مُسْتَفَادِ (4)

6- وَأَعْلَمُ عِلْمَ حَقٍّ غَيْرَ ظَنٍّ وَتَقْوَى اللَّهِ مِنْ خَيْرِ العَتَادِ (5)

7- لَحِفْظُ المَالِ أَيسَرُ مِنْ بُغَاهُ وَسَيْرٍ فِي البِلاَدِ بِغَيْرْ زَادِ

8- وَإِصْلاَحُ القَلِيلِ يَزِيدُ فِيهِ ولاَ يَبْقَى الكَثِيرُ مَعَ الفَسَادِ

ورد الدال (19 مرة) في هاته القصيدة، وأشاع فيها جوّا من الموسيقى الشجية، كما عكس حجم الحيرة والحزن الذي انتاب فؤاده، بعد السُلّو.

✶ **صوت الكاف (ك):** "صوت طبقي شديد مهموس منفتح" (6) شكل نسبة 3.09%، بتواتر قدره (242 مرة)، وقد أضفى هذا الصامت نوعا من الوضوح على النصوص، ويرد أصلا في الكلمة أو ضميرا أو أداة، وقد استخدمه الشاعر في مواضع عدة كقوله:

---

(1) – استبدوا: مضوا برأيهم، حث بهم: أسرع بهم.

الموماة: المفازة الواسعة الملساء، وقيل الفلاة التي لا ماء بها ولا أنيس

الحادي: سائق الإبل بالحداء أي الغناء.

(2) – الدن: وعاء ضخم للخمر ونحوه، الحباب: نفاخات الماء وما يطفو على الشراب، الجراد: الحشرة المعروفة، عقارا: التي أطالت المكث في الدن.

(3) – يقول العرب للبخيل: جماد له أي لا يزال جامد المال وهو خلاف حماد، معناه أي قولي لها جمودا ولا تقولي لها حمدًا وشكرا.

(4) – تقول: إما أن يكون الذي بي من حبها عرضا لم أطلبه أو يكون علقا.

العلق: المال الكريم، وقيل هي الخمر لنفاستها وقيل هي القديمة منها.

(5) – العتاد: العدة، المصدر السابق، ص 172.

(6) – حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 24.

1- وأَلْقَيْتُهَا فِي الثِنْيِ[1] مِنْ جَنبِ كَافِرِ[2] كَافِرِ[2] كَذَلِكَ أَقْنُوا [3] كَلَّ قِطَ مُظَلَلِّ [4]

2- رَمَيْتُ بِهَا حَتَى رَأَيْتُ مِدَادَهَا جَدْوَلِ [5] يَطُوفُ بِهَا التَيَارُ فِي كُلِّ جَدْوَلِ [5]

✶ **صوت القاف (ق):** "صوت لهوي شديد مجهور قديما مهموس حديثا منفتح" [6] تواتر. (239مرة) محققا نسبة 3.05%، والقاف من أنسب الأصوات للمعاني العنيفة، فإذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بها مع غيرها من الحروف.[7]

وهذا ما تجسد فعلا في قول الشاعر:

1- أَلَك السَّدِيرُ وَبَارِقٌ [8] وَمَبَايِضُ وَلَكَ الخَوَرْنَقْ [9]

2- وَالقَصْرُ ذُو الشُرُفَاتِ مِنْ سِنْدَادَ وَالنَّخْلُ المُبَسَقْ [10]

---

[1] – الثني، منثنى النهر وهو جانبه.

[2] – والكافر هنا هو النهر، وذلك أنه غطّى ما حوله وما مر به، كافر: اسم علم لنهر الحيرة، وقيل اسم قنطرته.

[3] – أقنو: أحفظ، وأجزي.

[4] – القط: النصيب والكتاب، مظلل: الرديء الذي فيه الظلال (الديوان: ص 65-66-67).

[5] – المصدر نفسه: ص 65-67.

[6] – حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 23.

[7] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965.

[8] – السدير: قيل أنه فارسي معرب وأصله سادِلي أي فيه ثلاث قباب مُدَاخَلَة وقد قالوا، السدير: النهر: كما قيل أنه النخل، بارق: قيل ماء بالعراق وهو الحد بين القادسية إلى البصرة، وهو من أعمال الكوفة، مبايض: قيل علم وراء الدهناء كان فيه يوم العرب.

[9] – الخورنق: قصر كان بظهر الكوفة.

[10] – المبسق: المستوى حتى يصعد عليه اللُقَّاط بالكر وحبل يصعده إلى الجبل.

3- وَالغمْرُ والأَحْسَاءُ وَال لَّذَاتُ مِنْ صَاعٍ وَدَيْسَقْ (1)

4- وَالثَّعْلَبِيَةُ كُلُّهَا وَالبَدْوَ مِنْ عَانٍ وَمُطْلَقْ (2)

5- وَتَظَلَّ فِي دُوَامَةِ ال مَوْلُودُ يُظْلَمُهَا تَحَرَّقْ (3)

6- فَلَئِنْ تَعِشْ فَلْيَبْلُغَنَّ أَرْمَاحُنَا مِنْكَ المُخَنَّقْ (4)

7- أَبْقَتْ لَنَا الأَيَامُ وَل لَّزْبَاتُ وَالعَانِي المُرهَّقْ (5)

8- جُرْدًا بِأَطْنَابِ البُيُو تِ تُعَلُّ مِنْ حَلَبِ وَتَغْبَقْ (6)

9- وَمُثَقَفَاتٍ ذُبَلاً حُصْدًا أَسِنَتُهَا تَأَلَّقْ (7)

10- وَالبِيْضَ وَالزَّغْفَ المُضَا عَفَ سَرْدُهُ حَلَق موثَقْ (8)

11- وَصَوارِ مَا نَعْصَى بِهَا فِيهَا لَنَا حِصْنٌ وَمَلْزَقْ (9)

12- وَمَحَلَّةً زَوْرَاءَ فِي حَافَاتِهَا العِقْبَانُ تَخْفِقْ (10)

---

(1) – الغمر: يطلق على عدة مواضع في جهات عديدة، الأحساء: ج الحسي وهو حفيرة قريبة القعر قيل إنه لا يكون إلا في أرض أسفلها حجارة وفوقها رمل فإذا أمطرت نشَّفَهُ الرمل، فإذا إنتهى إلى الحجارة أمسكته، الصاع: مكيال: الديسق: خوان من فضة (الديوان، ص 243).

(2) – الثعلبية: من منازل طريق مكة من الكوفة.

(3) –دوّامة: هي التي يلعب بها الصبيان تلف بسيرا وخيط ثم ترمى على الأرض فتدور.

(4) – المخنق: موضع الخناق من العنق.

(5) – اللزبات: السنون الشداد، العاني: الأسير، المرهّق: الذي قد رهقته الخيل فأعجلته.

(6) – جردا: ج. أجرد وهو الفرس القصير الشعر الرقيقه وذلك من علامات العتق والكرم، الأطناب: الطُنُبْ وهو حبل يشد به الخباء والسرداق ونحوهما، تعلُ: تشرب العلل وهي الشربة الثانية أو تباعا.

(7) – المثقفات: يقصد بها الرماح وتثقيف الرماح هي تسويتها حتى لا يكون فيها اعوجاج، ذُبَلا: الذُبَّل التي قطع عودها وطرح في الشمس حتى يذهب ماؤها وييبس ويضمر، حُصُدًا: من الحصد وهو اشتداد الفتل واستحكام الصناعة في الأوتار والحبال والدروع، تألق: تتألق أي تلمع.

(8) – البيض: ج: أبيض وهو السيف، الزَّغف: الدروع اللينة وقيل الواسعة الطويلة تسكن وتحرّك، السرد: المتتابع النسج ويقال حلقتين (المصدر السابق، ص 248).

(9) – صوارما: السيوف القواطع، نعصى بها: أي نتخذّها بمنزلة العِصِي. ملزق: ملجأ.

(10) – زوراء: بعيدة، العقبان: ج عقاب وهو من كواسر الطير. تخفق: تضطرب وتتحرك.

13- وَإِذَا فَزَعْتَ رَأَيْتَنَا حَلَقَا وَعَادِيَةً وَرَزْدَقْ[1]

14- مَا لِلْبُيُوتِ وَأَنْتَ جَا مِعُهَا بِرَأْيِكَ لاَ تُفَرَّق

15- وَالظُّلْمُ مَرْبُوطٌ بِأَفْ نِيَةِ البُيُوتِ أَغَرٌّ أَبْلَقْ [2]

تواتر هذا الصامت (22مرة) وأشاع في القصيدة جوا مشحونا بالغضب والثورة، والتهديد والوعيد الشديد اللهجة الموجه لهذا الملك الطاغية، وقد نقل القاف قلقلته إلى القصيدة إذ نحس ونحن نقرأ القصيدة، بتلك الحرقة في نفس الشاعر والعزم على الانتقام، والفخر بالقوة التي يملكها وقومه.

2.1- الصوامت الاحتكاكية Fricatif: وهي ما أطلق عليها القدامى تسمية الأصوات الرخوة "والصوت الرخو الاحتكاكي هو الذي لا ينحبس الهواء في مجراه حبسا تاما وذلك بأن يضيق مجرى النفس باقتراب عضوين من أعضاء آلة النطق نحو بعضهما في مخرج الحرف دون أن يقفلا المجرى، فيحدث النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت خفيفا مسموعا تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى."[3]

ويعد استقراء المدونة إحصاءً للصوامت الاحتكاكية بدت لنا النتائج التالية:

الصوامت	تواترها في المدونة	نسبة استعمالها
الهـــاء (هـــ)	275 مـــرة	%3.51
السيـــن (س)	256مـــرة	%3.27
الفـــــاء (ف)	232مـــرة	%2.92

---

(1) – حلقا: الحلقة كما جاء في اللسان: كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب وكذلك هو في الناس (المصدر نفسه، ص 250). رزدق: الصفّ القيام من الناس وقال (بن دريد) في الجمهرة. رزدق: سطر من النخل العادية: قوم يعدون على أرجلهم.

(2) – الأفنية: ج، فناء وهو الساحة في الدار أو بجانبها، يريد أن ظلم هذا الملك مرصود أمام كل بيت كما تربط الدابة بفناء الدار، مشهور ظاهر كما يظهر البلق وهو السواد والبياض في الخيل(المصدر السابق، ص 253).

* المصدر نفسه، ص

(3) – محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص155.

العيـــن (ع)	221 مـــرة	%2.82
الحـــاء (ح)	167 مـــرة	%2.13
الصاد (ص)	101 مـــرة	%1.29
الـــذال (ذ)	97 مـــرة	%1.24
الخـــاء (خ)	79 مـــرة	%1.01
الشيـــن (ش)	68 مـــرة	%0.86
الغيـــن (غ)	49 مـــرة	%0.62
الثـــاء (ث)	42 مـــرة	%0.53
الزاي (ز)	40 مـــرة	%0.51
الظاء (ظ)	21 مـــرة	%0.26
المجموع	1648 مـــرة	%21.07

مثلت الصوامت الاحتكاكية نسبة معتبرة في المدونة 21.07%، وإن كانت أقل من الصوامت الانفجارية، وأهم ما نلاحظه من خلال الجدول هو تباين نسب الأصوات إذ نجد أصواتا مثل: الهاء، السين، العين، الفاء، تحوز نسبا عالية نسبيا.

وأصواتا متوسطة النسبة مثل الحاء، الصاد، الذال، الخاء، والشين بينما تحقق: الغين، الثاء، الزاي، الظاء نسبا ضعيفة.

وعندما تتكرر هذه الأصوات بنفس الكمية الصوتية تحدث تنوعا إيقاعيا مع الأصوات الأخرى في النص الشعري.[1]

وتنقسم هاته الأصوات إلى قسمين:

1. **الصوامت الاحتكاكية المهموسة:** الصوت المهموس هو الذي لا يتذبذب

---

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، ص 52.

الوتران الصوتيان حال النطق به، [1] ويتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي الدقيق لجوانب اللغة.[2]

ويقرر إبراهيم أنيس أن الأحرف المهموسة أشق في النطق من المجهورة لأنها تحتاج إلى قدر كبير من هواء الرئتين.[3]

وإذا عدنا إلى شعر المتلمس وجدنا أن الصوامت الاحتكاكية تواترت (1040 مرة) محققة نسبة 13.30%، وبإضافة الصوامت الشديدة المهموسة (ط.ك.ت) تصبح النسبة 23.36%، وهي نسبة معتبرة مقارنة مع نسبة شيوعها في الكلام والتي حددها إبراهيم أنيس بعد الاستقراء ما بين 20 إلى25%.

وتدل هذه النسبة على قوة الشاعر، وعلو همته رغم نوائب الدهر ومرارة الظلم لأن الهمس في الشعر ليس معناه الضعف فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة... الهمس ليس معناه الارتجال... وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس".[4]

ومن بين الأصوات الاحتكاكية المهموسة التي تواترت بكثرة نجد (الهاء، السين، الفاء، والحاء) وهي كمايلي:

✶ **صوت الهـــاء (ه):** صوت حنجري رخو مهموس منفتح، [5] تردد (275مرة) بنسبة 3.51%، وقد ساعد هذا الصامت على إبراز حالة الضياع، وفقد الهوية، وشتات الحال، عند الشاعر كقوله:

1- إِنَّ العِرَاقَ وَأَهْلُهُ كَانُوا الهَوَى فإِذَا نَأَى بِي وَدُّهُمْ فَلْيَبْعُدُ [6]

---

[1] – كمال بشر:علم الأصوات، ص 174.

[2] – مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت، ص33.

[3] – محمد صالح ضالع: الأسلوبية الصوتية، ص 51.

[4] – محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، ط3، ص 69.

[5] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 25.

[6] – الديوان، ص 144، 135، 146،.

2- لِبِلاَدِ قَوْمٍ لاَ يُرَامُ هَدِيُهُمْ وَهَدِيُ قَوْمٍ آخَرِينَ هُوَ الرَّدِي [1]

3- كَطُرِيفَةَ بْنُ العَبْدِ كَانَ هَدِيَّهُمْ ضَرَبُوا قَذَالَةَ رَأْسِهِ بِمُهَنَّدِ [2]

ارتبط الهاء هنا بشدة الهوى لذلك البلد المحرّم عليه، وأولئك الأهل الذين شط به ودهم وبادلوه المحبة نكرانا وجفوة، كما عبر إلى جانب بقية الصوامت على معاني الأسف والحزن على رفيق الرحلة، والصاحب في مصير النفي والتشريد الذي لم يستمع للنصيحة، ;خالف الوصية فلاقى مآله المحتوم وقضى نحبه.

✶ **صوت السين (س):** صوت أسناني لثوي رخو مهموس منفتح، [3] وهو من أكثر أكثر الأصوات رقة وعذوبة، وأكثرها تعبيرا عن مواطن الجمال والسحر الحلال في النصوص الشعرية، وقد تواتر هذا الصامت(256مرة)، محققا نسبة 3.27%، وبذلك يحتل المرتبة الثانية ضمن المجموعة، وقد تكرر كثيرا في شعر المتلمس سواء في الحشو أو كان رويا للقصائد، ومن أهم المواطن التي تجسدت فيها معاني هذا الصامت أو بعبارة أخرى الأماكن التي تراءت لنا فيها رقة السين وعذوبتها قوله:

1- يَا آلَ بَكْرٍ أَلاَ لِلَّهِ أُمَّكُمُ طَالَ الثَّوَاءُ[4] وَثَوْبُ العَجْزِ مَلْبُوسُ [5]

2- أَغْنَيْتُ شَأْنِي فَأَغْنُو اليَوْمَ شَأْنَكُمُ وَاسْتَحمِقُوا فِي مِرَاسِ الحَرْبِ أَوْكِيسُوا [6]

3- إِنَّ عِلاَفًا وَمِنَ بَاللَّوْذِ مِنْ حَضْنِ لَمَّا رَأَوا أَنَهُ دَيْنٌ خَلاَبِيْسٌ [7]

4- شُدُّ الجِمَالَ بَأَكْوَارٍ على عَجَلٍ وَالظُّلْمُ يُنْكِرُهُ القَوْمُ المَكَايِيسُ [8]

---

[1] – الهدي: الجار هنا، والهدى أيضا هو الأسير، الردي: من ردى الرجل إذا هلك.

[2] – قذالة: ما بين الأذن والقفاء، المهند: السيف المطبوع من حديد الهند (المصدر نفسه، ص145).

[3] – يوسف حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 24.

[4]– الديوان، ص 76-102.

[5]–ألا لله أمكم: يتعجب منهم، آل بكر: هم قوم طرفة بن العبد، الثواء: الإقامة وثوب العجز ملبوس، كناية عن الذلة والمسكنة.

[6] –أغنيت شأني: أي كففت أمري فكفوا أموركم عني، استحمقوا: من الحمق وهو قلة العقل. كيسوا من الكيس وهو العقل.

[7]–علاف: هو زبان بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة، خلابيس: أمر فيه عوَر واختلاط.

[8]–الأكوار: ج . كور وهي الرحال (الديوان، ص 76-80).

5- كَانُوا كَسَامَةَ إِذْ شَعْفٌ مَنَازِلُهُ ثُمَ اسْتَمَرَّتْ بِهِ البزْلُ القَنَاعِيسُ [1]

6- حَنَتْ قَلُوصِي بِهَا واللَّيْلُ مُطْرِقٌ بعْدَ الهُدُوِ وشَاقَتْهَا النَوَاقِيسُ [2]

7- مَعْقُولَةٌ يَنْظُرُ التَّشْرِيقَ رَاكِبَهَا كَأَنَّهَا مِنْ هَوًى للرَمْلِ مَسلُوسُ [3]

8- وَقَدْ أَلاَحَ سُهَيْلٌ بَعْدَمَا هَجَعُوا كَأَنَّهُ ضَرْمٌ بالكَفِ مَقْبُوسُ [4]

9- أَنَّى طَرِبْتُ وَلَمْ تَلْحَيْ عَلَى طَرَبٍ وَدُونَ إِلْفِكِ أَمْرَاتٌ أَمَا ليسُ [5]

10- حَنَّتْ إِلَى نَخْلَةِ القُصْوَى فَقُلْتُ لَهَا بَسْلٌ عَلَيْكَ أَلاَ تِلْكَ الدَّهَارِيسُ [6]

11- أُمِّي شَآمِيَّةٌ إِذْ لاَ عِرَاقَ لَنَا قَوْمٌ نَوَدُّهُمْ إِذَا قَوْمُنَا شُوسُ [7]

---

[1]– سامة: هو سامة بن لؤي بن غالب(وسبب استشهاد الشاعر بأن أسامة هذا لما غاضب قومه خرج إلى عمان فأبى الضيم).

شعف: ج شعفة وهي رأس الجبل، وشعاف الجبل أعاليها كما قيل بأن شعف (موضع بالبحرين) البزل: المنتهيات السنان، ويقال للبعير إذا استكمل السنة الثامنة وطعن في التاسعة وفطر نابه بازل.

القناعيس: ج.م قنعاس وهو الغليظ الشديد.

[2]– حنت: من الحنين وهو أن يمد البعير صوته طربا إلى إلف أو وطن.

القلوص: من الإبل الشابة وهي أول ما يركب من إناثها، وقيل هي الناقة الطويلة القوائم.

مطرّق: يتطرق بعضه فوق بعض يصف شدة سواده، بعد الهدو: أي بعد هدأة من الليل، شاقتها: هاجتها، النواقيس: ج.م ناقوس وهو ما يوضع في الكنيسة (خاص بالنصارى).

[3]– معقولة: شدّ وظيفها إلى ذراعها، ينظر: ينتظر،- التشريق: قال بعضهم بأنه يريد إشراق الشمس، وقال بعضهم بأنه يقصد به أيام التشريق، مسلوس، كأنها ذاهبة العقل من هواها للرمل.

[4]– سهيل: من أسطح الكواكب الثوابت نورا بعد الشّعرى اليمانية، قيل بأنه عند طلوعه تنضج الفاكهة وينقضي الفيظ، لاح البرق إذا بدأ، وألاح إذا تلألأ.

[5]– تلحي: تلامي، الطرب، الفرج، دون إلفك: من تألفينه، أمرات: المرات هي الأرض المستوية التي لا ثبات لها. الأماليس، ج.م. الملساء المستوية التي لا نبات بها.

[6]– نخلة القصوى: قال البكري بأن نخلة موضع على ليلة من مكة، وقال أبو فرج بأنه وادٍ مما يلي نجدا، ونخلة القصوى:، طريق الشام: غير أن سياق البيت عند بعضهم يأبى هذا التعريف ويقرر بأن هذا الموضع في العراق وليس الشام، يسل: هرام عليك (المصدر السابق، ص 89). الدهاريس: ج. مفرد دهرس وهو الباطل والداهية (المصدر نفسه، ص91).

[7] – أمي: اقصد في ناحية الشام، الشوس: هو الذي ينظر إليك نظر المُبغِض.

12- لَنْ تَسْلُكِي سُبُلَ اليَوْبَاةِ مُنْجِدَةَ مَا عَاشَ عَمْرُو وَمَا عُمِّرْتَ قَابُوسُ [1]

13- لَوْ كَانَ مِنْ آلِ وَهْبٍ بَيْنَنَا عَصَبٌ وَمِنْ نَذِيرٍ وَمِنْ عَوْفٍ مَحَامِيسُ [2]

14- أوْدِى بِهِمْ مَنْ يُرادِينِي وَأَعْلَمُهُمْ جُودَ الأَكُفِّ إِذَا مَا اسْتَعْسَرَ البُوسُ [3]

15- يَا حَارِ إِنِّي لَمِنَ قَوْمٍ أُولِي بَأْسٍ لاَ يَجْهَلُونَ إِذَا طَاشَ الضَغَابِيسُ [4]

16- آلَيْتَ حَبَّ العِرَاقِ الدَّهْرَ أَطْعَمُهُ وَالحَبُّ يَأْكُلُهُ فِي القَرْيَةِ السوُسُ [5]

17- لم تَدْرِ بُصْرَى بِمَا آلَيْتَ مِنْ قَسَمٍ وَلاَ دِمَشْقُ إِذَا دِيسَ الكَدَادِيسُ [6]

18- عَيَّرَ تُمُونِي بِلاَ ذَنْبٍ جِوَارَكُمُ هَذَا نَصِيبٌ مِنَ الجِيرَانِ مَحْسُوسٌ [7]

19- فَإِنَ تَبَذَلْتُ مِنْ قَومٍ عَدِيمٌ إِنِّي إِذَا الضَعِفُ الرَّأْيِ مَأْلُوسُ [8]

20- كَمْ دُونَ أَسْمَاءَ مِنْ مُسْتَعْمَلٍ قَذَفَ وَمِنْ فَلاَةٍ بِهَا تُستَودَعُ العِيسُ [9]

---

[1] – البوباة: قيل بأنها ثنية في طريق نجد، وأصل البوباة المتسع من الأرض، منجدة: أي متجهة نحو نجد.

[2] – وهب: جد أعلى للشاعر، نذير: هو نذير بن بهته بن حرب.

عوف: هو عوف بن عامر، محاميس: أن يبتمون إلى أحمس (وهو جد الشاعر).

[3]– حار: ترخيم(حارث) وهو الحارث بن التوأم اليشكري، الضغابيس: ج، مفرده ضغبوس وهو الرجل المهين، وأصل الضغابيس، القثاء الصغير. (ص: 95).

[4]– بصرى: يعرف موضعان بهذا الاسم أحدها بالشام من أعمال دمشق وهي قصبة كورة حَورَان– وبصرى أيضا من قرى بغداد قرب عكبراء، والأولى هي المقصودة في شعر المتلمس، الكداديس: ج. كدس وهو العرمة من الطعام والتمر والدراهم ونحو ذلك، والجمع أكداس (المصدر السابق،، ص 97).

[5] – آليت: أقسمت القرية، الشام، الحب، البُرُّ (الديوان، ص96).

[6]– بصرى: يعرف موضعان بهذا الاسم أحدها بالشام من أعمال دمشق وهي قضية كورة حوران– وبصرى أيضا من قرى بغداد قرب عكبراء، والأولى هي المقصودة في شعر المتلمس، الكداديس: ج كدس وهو العرمة من الطعام والتمر والدراهم ونحو ذلك، والجمع أكداس (الديوان، ص 97).

[7] – عديكم: هو عدي بن ثعلبة... بن يشكر، يريد القبيلة.

[8] – المألوس: الضعيف العقل، والألْس: ذهاب العقل وتذهيله وقيل: الخيانة.

[9]– أسماء: اسم امرأة، المستعمل: الطريق الموطَّأ (المسلوك)، قَذَفِ: بعيد، العيس: كرام الإبل وبيضها، وقيل هي الإبل التي تضرب إلى الصفرة (المصدر نفسه، ص 100).

21- وَمِنْ ذُرَى عَلَمٍ نَاءٍ مَسَافَتُهُ كَأَنَّهُ في حِبَابِ المَاءِ مَغْمُوسُ [1]

22- جَاوَزْتُهُ بِأَمُونٍ ذَاتِ مَعْجَمَةٍ تَنْجُو بِكَلْكَلِهَا والرَّأْسُ مَعْكُوسُ [2]

تواتر السين (42مرة) في هاته القصيدة والتي عدّت من المفضليات لجودتها وحسن السبك فيها، لقد صنع هذا الصمت مع بقية الحروف سمفونية غاية في الروعة، تطرب لها الأسماع وتبهج لها القلوب، عتاب رقيق لقومه ممزوج بالفخر بنسبة والوعيد للملك الغشوم، إنه يهيب بقومه ويدعوهم "إلى الثورة بالملك الطاغية ويحثهم عليها، تخالط صوته مرارة الحزن وشهوة الانتقام ونبرة المستريب بأمرهم وإقامتهم على الذل، فقد طال الثواء وثوب العجز ملبوس، ولكن هذا العتاب الذي تتوقد فيه نار الرغبة في البطش بعمرو بن هند وهذه الشكوى الآسية... لم تفلح كلها في تبديد ليل غربته القاسي، فظل جرحه النازف مفتوح الشفة، وظل العراق ضلعا مكسورة في الخاصرة، وظل غناؤه الناشج المرّ سيفا من ذهب يلوذ به، ويضمه إلى صدره... وظل مصلوبا على خشبة الحنين حتى أغمض الموت عينيه على أحلام من ورد ونار."[3]

مشاعر متناقضة في نفس الشاعر أضناه كتمانها، وقصم ظهره مداراتها، فأطلق العنان لها في شكل أبيات اختصرت كل معاناته وأسباب تكدره، رغبة في الانتقام، دعوة إلى الانتفاضة والثورة، حنين وشوق تليد إلى الوطن الأصيل.

✶ **صوت الفـــاء (ف):** صوت شفوي أسناني رخو مهموس منفتح، [4] تكرر 232 232 مرة أي نسبة 2.96% من مجموع الصوامت، ومن أشكال استعماله في قصائد المتلمس قوله[5]:

---

[1]-ذرى: أعلى، العلم: ما علم به الطريق كالجبل الطويل أو ما يعقد على الرمح، ناءّ مسافته: مسافته بعيدة، حباب الماء: نفّاخاته (المصدر نفسه، ص:101).

[2]-الأمون: الناقة تؤمن عثرتها، ذات معجمة: أي صلبة شديدة.

-معكوس: أي عنق الناقة ملويّة من نشاطها: فراكبها يجذبها وهي تنازعه السير.

[3] – وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، دت، دط، ص 182.

[4] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص

[5] – المرجع نفسه، ص

1- أَعَاذِلُ إِنَّ المَرْءَ رَهْنُ مُصِيبَةٍ صَرِيعٌ لِعَافِي الطَّيْرِ أَوْ سَوْفَ يُرْمَسُ [1]

2- فَلاَ تَقْبَلَنْ ضَيْمًا مَخَافَةَ مِيتَةٍ وَمُوتَنْ بِهَا حُرًّا وَجَلْدُكَ أَمْلَسُ [2]

3- فَمَا النَّاسُ إِلاَّ مَا رَأَوْا تَحَدَثُوا وَمَا العَجْزُ إِلاَّ أَنْ يُضَامُوا فَيَجْلِسُوا

4- فَمَنْ طَلَبَ الأَوْتَارَ مَا حَزَّ أَنْفَهُ قَصِيرٌ وَخَاضَ المَوْتَ بالسَّيْفِ بَيْهَسُ [3]

5- نَعَامَةٌ لَمَّا صرَّعَ القَوْمُ رَهْطَهُ تَبَيَّنَ فِي أَثْوَابِهِ كَيْفَ يَجْلِسُ [4]

6- أَلَمْ تَرَ أَنَّ الجَوْنَ أَصْبَحَ رَاسِيًا تَطِيْفُ بِهِ الأَيَّامُ مَا يَتَأَيَّسُ [5]

7- فإِنْ يُقْبَلُوا بالوُدِّ نُقْبَلْ بِمِثْلِهِ وإِلاَّ فَنَحْنُ آبى وَأَشْمَسُ [6]

8- وَجَمْعُ بَنِي قِرَّانَ فَأَعْرَضَ عَنْهُمُ فَإِنْ يُقْبِلُوا هَاتَا التِي نَحْنُ نُوبِسُ [7]

1 -تواتر هذا الصامت 16 مرة في القصيدة منها 10 مرات كحرف عطف، وقد ارتبط بمعاني الترتيب والتتابع، فقد صدّر الشاعر قصيدته بحكمة يرد فيها على ما ذله على الثورة، ثم يربط هاته المقدمة بما يليها وهو الدعوة إلى عدم الاستكانة، ورفض

---

[1] – الديوان، ص 110-127.

[2] – عافي الطير: العافي هو لك طالب رزق، وعافي الطير ما يعترى منه، يرمس: يدفن.

[3] – الضيم: الظلم، ضامه حقه: أنقصه إياه، جلدك أملس: أي ما يصيبك عار (المصدر نفسه، ص 11).

[4] – الأوتار: ج.وتروهو الثأر، حز: قطع وجدع.

قصير: هو قصير بن سعد ينتهي نسبه إلى نمارة بن لخم، ويشير المتلمس هنا إلى قصته جذيمة ملك العرب مع الزباء حين رعنه إلى أن يجمع ملكها إلى ملكه، وأشار عليه أصحابه بالقبول إلا قصيرا حذره لوتر عندها حين قتل أباه، فرفض مشورته وذهب إليها فتمكنت من قتله، وحرض قصير بن أخت جذيمة على الانتقام فأين ذلك، فجدع قصر أنفه وأثر بظهره، وذهب إلى الزبّاء في حيلة ومهد الطريق لعمرو في الدخول عليها فلما رأته مصّت سما في خاتمها وتلقّاها عمرو بن عدّي بسيفه فقتلها (المصدر السابق، ص 114).

بيهس: هو بيهس بن خلف بن هلال...بن فزارة بن ذبيان وقد ضرب به المثل في الحق (المصدر نفسه، ص115).

[5] – نعامة: لقب أطلق على بيهس لقوله (لأبركن بركة النعامة) وقيل أنه كان في خلُق نعامة، رهطة: قومه الأقربون وقبيله، والرهط: من ثلاثة أو سبعة إلى عشرة أو ما دون العشرة وما فيهم امرأة.

الجون: اختلف في معناه فقيل إنه قصر وقيل جبل، وقيل حصن باليمامة سمى بذلك للونه ويتأيس: يتصاغر (المصدر نفسه، ص 117-118).

[6] – آبى: لا نقرّ على ما نكره، أشمس: أشد إعراضا (المصدر نفسه، ص 126).

[7] – بنو قران: قوم عبد الله بن العزّى بن حسيم بن مرة بن الدؤل بن حنيفة (المصدر نفسه، ص127).

الضيم، لينتهي إلى أن من يقبل إليه وإلى قومه بالود، نقابله بالصنيع مثله، وإلا فالشاعر وقومه أكثر إباءًا ورفضا، وهنا ساهم الفاء بربط المقدمات بالنتائج في القصيدة.

✶ **صوت الحـــاء (ح):** صوت حلقي رخو مهموس منفتح، [1] وقد استعمله الشاعر الشاعر 167 مرة، بنسبة وصلت 2.13% ومن أمثلة استخدامه:[2]

1- إِنِّي لَقَطَّاعُ اللَّبَانَةِ وَالهَوَى إِذَا مَا حِبَالُ الغَانِيَاتِ تَلْبَّسُ [3]

2- وَأَدْمَاءُ مِنْ حُرِّ الهِجَانَ كَأَنَّهَا بِحُرِّ الصَّرِيمِ نَابِىء مُتَوَجِّسُ [4]

3- وَبِالَوجْهِ دِيبَاجٌ وَفَوقَ سَرَاتِهِ دَيَابُوذَةٌ وَالرَّوْقُ أَسْحَمَ أَمْلَسِ [5]

4- يَجُولُ بِذِي الأَرْطَى كَأَنَّ سَرَاتَهُ كَبَرْقِ نَزِيعٍ وَالسَّحَابَةُ تُرْجَسُ [6]

5- إِلَى رَبِّهَا قَيْسٌ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي فَلاَ فَرْحٌ قَيْسٌ وَلاَ مُتَعَبِسٌ [7]

تردد هذا الصامت (08 مرات) في هاته المقطوعة، وقد ورد في كلمات ذات معاني قوية (حرّ، حبال، حقف، أسحم)، ألفاظ من صميم البيئة الصحراوية، خشنة

---

[1] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 23.

[2] – الديوان، ص 224-235.

[3] – قطاع: على وزن فعّال (صيغة مبالغة) والقطيعة: الصد والهجران.

اللبانة: الحاجة، تلبس: تلبس بي الأمر إذا اختلط، تعلق (المصدر السابق، ص224-225).

[4] – أدماء: ناقة بيضاء شديدية البياض. حرّ الهجان: كرام الهجان، والهجان الكرام من الإبل.

الصريم: جمع صريمة وهي رمال منقطعة تنقطع من معظم الرمل. النابىء: نابىء من أرض إلى أرض أي طرأ ونشط وخرج (المصدر نفسه، ص226). متوجس: متخوف، متفزع(المصدر نفسه، ص 225).

[5]– الديباج: الخدّ، والديباج الثياب المتخذة من الإبرسيم، سراته: أعلى ظهره ديابوذ: قيل هو ثوب ينسج على نبيرين وهو بالفارسية، الروق: القرن من كل ذي قرن والجمع أرواق، السحم: قيل الأسود (المصدر نفسه، ص 231).

[6] – ذو الأرطى: موضع ينسب إلى نبات الأرطى (نبات شجيري ينبت في الرمل وتخرج من أصل واحد، ورقه دقيق، ثمرة كالعناب)، (المصدر نفسه، ص 232).

ترجس: ترعد (وتمطر)، النزيع، الغريب الذي ينزع من بلد إلى بلد، وقيل بأن نزيع معناها يلمع من بعيد (المصدر نفسه، ص 233).

[7]– حقف: قيل رمل معوج وقيل ما انثنى من أغصان الشجر وانعطف، دفها: جانبها، مُعْرِس: مقيم عند هذه الشجرة (المصدر نفسه، ص 224).

خشونة عيش البداوة، وهو ما أضفى على جو الأبيات نوعا من القوة والحزم.

2.1- الصوامت الاحتكاكية المجهورة: الصوت المجهور هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، [1] وقد مثلت الأصوات المجهورة ككل (بما فيها الانفجارية) نسبة ، أما الصوامت الاحتكاكية المجهورة فشكلت نسبة: ، وأكثر هاته الصوامت ترددا هو صامت العين (ع)،

✶ **صوت العيــن (ع):** صوت حلقي رخو مجهور مرقق،[2] وقد تواتر (221 مرة) مرة) بنسبة 2.82% ومن بين المواضع التي كثر فيها استعمال الشاعر لهذا الصامت قوله:[3]

1- أَبْلِغْ ضُبَيْعَةَ كَهْلَهَا وَوَلِيدَهَا وَالحَرْبُ تَنْبُو بالرِّجَالِ وتَضْرِسُ [4]

2- القَوْمُ آتُوكُمْ بِأَرْعَنُ جَحْفَلِ حَنِقَينَ إلاَ تَفْرِسُوهُمْ تُفْرَسُوا [5]

3- خَيْرُ مِنَ القَوْمِ العُصَاةِ أَمِيرُهُمْ يَا قَوْمِ فَاسْتَحْيُوا النِّسَاءِ الجُلَّسُ

4- أَتَقُولُ هُمْ مَنَعُوا حَنِيفَةَ حَقَّهُمْ يَعْدَ الكَفَالَةِ والتَوَثُّق أَمْ نَسُوا

5- لَمْ يَعْلَمُوا أَنْ قَدْ مَشَى حَذَرَ الخَزَى بِالسَيْفِ لِلمَوْتِ بْنُ بَدْرَةَ بَيْهَسُ [6]

تكرر ذا الصامت 05 مرات بمعدل مرة في كل بيت وأشاع نوعا من التمرد والعصيان، (العصاة، منعوا، أرعن).

الصوامت المنحرفة أو الجانبية " leteral": يمثلها صوت اللام (ل) وهو "صوت

---

[1]- كمال بشر: علم الأصوات، ص 174.

[2] - إبراهيم أنيس: مناهج البحث في اللغة، الشركة الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1400-1979، ص 130.

[3] - الديوان، ص 215-221.

[4] - ضبيعة: قبيلة من ربيعة بن نزار (قبيلة الشاعر) (المصدر نفسه، ص 215).

تضرس: أي تعض.

[5] - الرعن: الأنف العظيم من الجبل تراه متقدما، وقيل الرعن أنف يتقدم الجبل ومنه قيل للجيش العظيم أرعن، الجحفل: الكثير، حنقين: من الحنق وهو الغضب.

[6] - الخزي: السوء (المصدر نفسه، ص 221).

لثوي متوسط مجهور حافي منفتح" [1] وينطق هذا الصوت باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما[2]، ولهذا سمي بالجانبي. بالجانبي.

وقد شكل نسبة معتبرة في شعر المتلمس 6.89% بتواتره 589 مرة ومن نماذج استخدامه قول الشاعر:[3]

1- أَطْرَدْ تَنَى حَذَرٍ الهَجَاءِ وَلاَ وَاللاَّتِ وَالأَنْصَابِ لاَ تَئِلِ [4]

2- وَرَهَنْتِي هَنْدًا وَعَرْضَكِ فِي صُحُفٍ تَلُوحُ كَأَنَّهَا خِلَلُ [5]

3- شَرٌّ المُلُوكِ وَشَرُّهَا حَسَبًا فِي النَّاسِ مَنْ عَلَمُوا وَمَنْ جَهِلُوا

4- الغَدْرُ والآفَاتُ شِيْمَتُهُ فَآفَهمْ فَعُرْقُوبُ له مَثَلُ [6]

5- بِئْسَ الفُحُولَةُ حِينَ جُدْتَهُمْ عَرْكَ الرِّهَانِ وَبِئْسَ مَا بَخِلُوا

6- أَعْنِي الخَؤُولَةُ والعُمُومُ فَهُمْ كَالطِبْنِ لَيْسَ لِبَيْتِهِ حِوَلُ [7]

تكرر هذا الصامت 24 مرة بما في ذلك مرتان كحرف جر، وقد ساعد على إبراز معاني الغضب والتوعد.

3.1- الصوامت الغناء أو الأنفية (nasals):

✶ **صوت النون (ن):** صوت لثوي متوسط مجهور أنفي منفتح، [8] وقد تواتر هذا

---

[1] – حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 24.

[2] – كمال بشر: علم الأصوات، ص 347.

[3] – الديوان، ص

[4] – أطردتني: صيرتني طريدا، لا تئل: لا تنجو.

[5] – خلل: ج خلة وهو نقش يكون في بطانة السيف (المصدر السابق، ص45)

[6] – عرقوب: رجل من العمالقة، قيل هو عرقوب من معبد، كان أكذب أهل زمانه.

[7] – الطبن: قيل هو خط مستدير يلعب بها الصبيان يسمونه الرحى (المصدر نفسه، ص 48).

[8] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 23.

الصامت 775 مرة بنسبة 9.11%، وهو بذلك يحتل الصدارة، إذ يكثر بصفة مطرّدة في جميع القصائد، ومن نماذج استخدامه قول الشاعر:

1- إِنَّ الهَوَانَ حِمَارُ القَوْمِ يَعْرِفُهُ وَالحُرُّ يُنْكِرُهُ وَالرَّسْلَةَ الأُجُدُ [1]

2- كُونُوا كَبَكْرٍ كَمَا قَدْ كَانَ أَوَّلَكُمُ وَلاَ تَكُونُوا كَعَبْدِ القَيْسِ إِذْ قَعَدُوا [2]

3- يُعْطُونَ مَا سُئِلُوا وَالخَطُّ مَنْزِلُهُمُ كَمَا أَكَبَّ عَلَى ذِي بَطْنِهِ الفَهْدُ [3]

4- فَإِنْ أَقَمْتُمْ عَلَى ضَيمٍ يُرَادُ بِكُمْ فَإِنَّ رَحْلِي لَكُمْ وَالٍ وَمُعْتَمَدُ

5- كُونُوا كَسَامَةَ إِذْ شَعَفٌ مَنَازِلُهُ إِذْ قِيلَ جَيْشٌ، وجِيْشُ حَافِظٌ رَصَدُ [4]

6- شَدَّ المَطِيَّةَ بِالأَنْسَاعِ فَانْحَرَفَتْ عَرْضَ التَّنُوفَةِ حَتَّى مَسَّهَا النَّجْدُ [5]

7- وَفِي البِلاَدِ إِذَا مَا خِفْتَ نَائِرَةً مَشْهُورَةً عَنْ وُلاَةِ السُّوءِ مُبْتَعِدُ [6]

تواتر هذا الصامت 18 مرة، وحمل معاني عميقة صدرت عن عاطفة جياشة، إذا ارتبط بألفاظ مؤثرة (الهوان، ينكره، الأنساع، نائرة، انحرفت) والملاحظ هنا أن الرابط بين هذه الكلمات هو الرفض والآباء، إذ يأبى الشاعر لقومه الذل والهوان، ويبغي لهم العزة والأنفة، يدعوهم للتمثل بني بكر، ويهيب بهم من التمثل بعبد القيس.

✶ **صوت الميم (م):** صوت شفوي متوسط مجهور أنفي منفتح، [7] وقد تردد هذا الصامت 605 مرة، بنسبة 7.73%، وهي ثاني نسبة بعد النون، إذ نجده يحوز مراتب متقدمة في كل القصائد، وقلما نجد قصيدة لا يكون فيها هذا الحرف حاضرا بقوة، ومن

---

[1] – يعرفه: يصبره، الرسلة: السهلة، الأجد: الموثقة الخلق.

[2] – يشير هنا إلى حرب بكر وتغلب (البسوس).

[3] – الخط: منزل من ديار عبد القيس بالبحرين ترفأ إليه السفن التي تجيء من الهند ومنه قيل للرماح خطيّة. ذو بطنه: ما ألقاه من بني بطنة، الفهد: الضب.

[4] – سامة: سامة بن لؤي بن غالب، شعف: قيل بأنه رأس الجبل وقيل بأنه موضع بالبحرين (الديوان، ص212).

[5] – الأنساع: ج النسع وهو سير تشدّ به الرحال، انحرفت: أسرعت في سيرها، التنوفة: الفلاة، النجد: العرق والكرب (المصدر نفسه. ص 213).

[6] – نائرة: عداوة وشحناء.

[7] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 23.

أشكال استخدامه قول الشاعر:[1]

1- عَصَانِي فمَا لاَقَ الرَّشَادَ وإِنَمَا تَبَيَّنَ مِنْ أَمْرِ الغَوَّى عَوَاقِبُهْ

2- فَأَصْبَحَ مَحْمُ ولاً عَلَى ظَهْرِ آلَةٍ يهُجُ نَجِيعَ الجَوْفِ مِنْهُ تَرَائِبُهْ

3- فإِلاَّ تَجَلَّلَهَا يُعَالَوكَ فَوْقَكَ وَكَيْفَ تُوَقَّى ظَهْرَ مَا أَنْتَ رَاكِبُهُ

تكرر هذا الصامت 09 مرات، قد ساهم مع غيره من الصوامت في إضفاء مسحة من الحزن والسكون المخيف.

وفي موضع آخر يقول الشاعر:[2]

1- وَلَوْ غَيْرُ أَخُوَالِي أَرَادُوا نَقِيَصتِي جَعَلْتُ لَهُمْ فَوقَ العَرَانِينِ مَيْسَمَا [3]

2- وَهَلْ لِي أُمٌّ غَيْرُهَا إِنْ تَرَكْتُهَا أَبَى اللَّهُ إِلاَّ أَنْ أَكُونَ لَهَا اَبْنَمَا

3- وَمَا كُنْتُ إِلاَّ مِثْلَ قَاطِعِ كَفِّهِ بِكَفٍّ لَهُ أُخْرَى فَأَصْبَحَ أَجْذَمَا

4- فَلَمَّا اسْتَقَادَ الكَفُّ بالكَفِّ لَمْ يَجِدْ لَهُ دَرَكًا فِي أَنْ تبِينَا فَأَحْجَمَا [4]

5- يَدَاهُ أَصَابَتْ هَذِهِ حَتْفِ هَذِهِ فَلَمْ تَجِدِ الأُخْرَى عَلَيْهَا مُقَدَّمَا [5]

6- فَأَطْرَقَ إِطْرَاقَ الشُّجَاعِ ولو يرى مَسَاغًا لِنَابَيْهِ الشُّجَاعُ لَصَمَّمَا [6]

7- وَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَكُونَ لِعَقِبِهِمْ زَنِيمًا فَمَا أُجْرِرْتُ أَنْ أَتَكَلَّمَا [7]

8- لِأُورِثَ بَعْدِي سُنَّةً يُقْتَدَى بِهَا وَأَجْلُو عَنْ ذِي شُبْهَةٍ أَنْ توهما

---

[1] – الديوان، ص

[2] – الديوان، ص 29-40.

[3] – النقصية: التنقص وهو نسب النقص، العرانين: ج. العرنين وهو أول كل شيء، المسيم: اسم الالة التي يوسم بها أي يكون، واسم لأثر الوسم أيضا، (المصدر نفسه، ص 29).

[4] – استقاد: من القود وهو القصاص، الدرك: اللحاق، أن تبينا: أن تنقطعا وتتفرقا.

[5] – الحتف: الموت (المصدر نفسه. ص 33).

[6] – الشجاع: ضرب من الحيات، أطرق: سجد ببصره إلى الأرض، مساغا: مضيًّا، صمم: عضَّ ونيّب.

[7] – زنيما: الزنيم هو المعلق في القوم ليس منهم (الدعيُّ)، الأجرار: هو شق لسان الفيصل لئلا يرضع أمه.

9- أَرَى عُصَمًا مِن نَصْرِ بُهْثَةَ دَانِيًا وَيَدْفَعُنِي عَنْ آلِ زَيْدٍ فَبِئْسَمَا [1]

10- إِذَّا لَمْ يَزَلْ حَبْلُ القَرِينِين يُلْتَوَى فَلاَبُدَّ يَوْمًا مِنْ قِوًى أَنْ تَجِذَّمَا [2]

11- إِذَّا مَا أُدِيْمُ القَوْمِ أَنْهَجَهُ البِلَى تَفَرَّى وَإِنْ كَتَبَّتْهُ وَتَخرَّمَا [3]

لقد تواتر الميم 31 مرة، في هاته القصيدة، وعبّر مع ألف المد عن شعور الشاعر بالألفة وبعراقة النسب، فهو ليس كالساقط بين الفراشين كما نعت ولكنه سليل حسب يفتخر به ويذود عنه.

الصوامت المكررة (Trill): يمثلها صوت الراء، وهو "صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح"، [4] ويتكون هذا الحرف "بتكرار ضربات اللسان على مؤخر اللثة تكرارا سريعا... ويكون اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين"، [5] الرئتين"، [5] وهو من الأصوات التي ترددت بشكل ملحوظ في المدونة، إذ أحصينا له307 مرة، بنسبة 3.92%، ومن أشكال توظيفه قول الشاعر:

1- خَلِيلَيَّ إِمَا مِتُّ يَوْمَا وَزُحْرِحَتْ مَنَايَاكُمَا فِيمَا يُزَحْزِحُهُ الدَّهْرُ [6]

2- فَمُرَّا عَلَى قَبْرِي فَقَوْمَا فَسَلِّمَا وَقُولاَ:سَقَاكَ الغَيْثُ وَالقَطْرُ يَا قَبْرُ !

3- كَأَنَّ الذِي غَيَبْتُ لَمْ يَلْهُ سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ

4- وَلَمْ تَسْقِهِ مِنْهَا بِعَذْبٍ مُمْتَّعٍ بَرُودٍ حَمَتْهُ القَوْمَ رَجْرَاجَةٌ بِكْرٌ [7]

---

[1] – عصم: رجل من بني ضبيعة قال للمتلمس: لست منا، إنما أنت من بني يشكر.

الداني: القريب، آل زيد: نسبة إلى زيد بن دوفن بن حرب بن وهب بن جُلِّي.

[2] – القرينان: بعيران يقرنان في حبل، يلتوى: ينفتل، القِوَى: ج قوة وهي الخصلة الواحدة من قوى الحبل، تجذَّم: تقطعُ.

[3] – الأديم: الجلد، أنهجه البلى: أخلقه، تفرّى: تمزّقَ وتشقّق، كتَّبته: حرزته بالكتْبة وهي السير الذي تحزز به المزادة أو القربة، تخرَّم: تفتَّقَ (الديوان، ص 40-41).

[4] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 24.

[5] – كمال بشر: علم الأصوات، ص 345-346.

[6] – الديوان، ص 256-262.

[7] – برود: بارد، ويقصد به هنا الثغر، رجراجة: المرأة التي يترجرج كَفَلُهَا.

5- وَلَمْ يَصْطَبِحْ فِي يَوْمِ حَرٍّ وَقِرَّةٍ حُمَيَّا فَدَبَتْ فِي مَفَاصِلِهِ الخَمْرُ [1]

6- وَلَمْ يَرْعَ العِيسَ الكَوَانِيسَ بالضُحَى بِأَسْرَارِ مَوْلِيٍّ أَلِدَّتُهُ صُفْرٌ [2]

7- لَسَسْنَ بقُولُ الصَّيْفَ حَتَّى كَأَنَمَا بِأَلْسُنِهَا مِنْ لَسِّ حُلَّبِهَا الصَّقْرُ [3]

8- وَلَمْ يَمْدَحِ القَرْمَ الهُمَامَ بِكَفِّهِ لَطَائِمُ يُسْقَى مِنْ فَوَاضِلِهَا الفَقْرُ [4]

9- رَمَى نَحْوَهُ فِي النَّاسَ وَّالنَّاسُ حَوْلَهُ وَذُو يَسْرَةِ عِلْبٌ مَنَاكِبُهُ سُعْرُ [5]

10- وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العَسِيفَانِ أُطْرَهَا إِسَارًا وَأَطْرًا فاسْتَوَى الأَطْرُ وَالأَسْرُ[6]

11- تُرَامِقُهُ المِقْلاَدُ حَتَّى تَمَكَّنَتْ إِلَيْهِ طَوَالَ البَابِ مَرَّدَهُ الجَدْرُ [7]

12- فَخَافَ وَقَدْ حَلَّتْ له مِنْ فُؤَادِهِ مَحَلَّ جَلِيلَ الشَّأْنِ قَدَمَهُ الأَمْرُ

لقد عبّر تكرار الراء 35 مرة، على مأساة الشاعر المتكررة وصراعه ومع صراع كل جاهلي مع الموت الذي يجهل كنهه، ويحرص على تغييبه من تفكيره عن

---

[1] – قرّة: برد، الحُميَّا: قيل هي بلوغ الخمر من شاربها، ودبيب الشراب، حميا الكأس: سَوْرَتُهَا وشِدّتها.

[2] – الكوانس: ج. كانسة وهس الظباء والبقر التي تدخل الكناس وهو المَوْلج الذي تستكن فيه من الحر، المولي: الذي أصابه مطر بعد مطر، وقيل هو المطر بعد الموسمِّي، ألدّته: ج. لديد، وهي نواحيه وجوانبه.

[3] – لسسن: اللس هو أخذ الراعية الكل بأطراف لسانها، الحُلَّب: هو نبات ينبت في القيظ بالقيعان وشطآن الأودية ويلزق بالأرض حتى يكاد يسوخ، ولا تأكله الإبل إنما تأكله الشاء والظباء، الصقر: الدِّبْس السائل، وقيل هو ما يسيل من الرطب إذا يبس، هو أيضا اللبن الشديد الحموضة.

[4] – القرم: السيد المعظَّم، قيل له ذلك تشبيها بالبعير الذي يترك من الركوب والحمل ويودع للفِحلة، الهمام: اسم من أسماء الملك لعظم همته.

اللطائم: ج. اللطيمة وهي العير التي تحمل الطيب وبزّ التجار، وربما قيل لسوق العطارين لطيمة، واللطيمة وعاء.

الفواضل: النعم العظيمة واحدها فاضلة (المصدر السابق، ص 260).

[5] – العلب: الجافي الغليظ، ورجل علب: لا يطمع فيما عنده م كلمة أو غيرها.

مناكبه: نواحيه، سعر: السعر هو الحر أو حرّ النار، وهو أيضا الشهوة مع الجوع.

[6] – مأطورة: يعني قوسا مستوية، العسيفان: الأجيران، الأسر: الرباط.

الأطر: عطف الشيء تقبض على أحد طرفيه فتوجعه (المصدر نفسه، ص 261).

[7] – ترامقه: تداريه، المقلاد: المفتاح: مرّده: ملّسه، الجدر: الجدار، الحائط

طريق إتيان الملاهي ومعاقرة الخمر، ولكنه يبقى حقيقة ماثلة أمام العيان يفزع منها كلما تذكرها، كيف لا وهو مهدد به في كل لحظة، يتربص به الدوائر، وهروبه المتواصل ما كان لينجيه (كأن الذي غيبت لم يله ساعة)، فلا الخمر يغنى ولا رعي العيس الكوانس يُعْفِي، كما دل تكرار هذا الصامت على الاستمرارية والتكرار اللذين يميزان حياة البدوي، فهي حياة رتيبة، متواصلة وقاسية في آن.

ولعله من الفائدة بمكان التذكير بأن الصوامت الأربعة الأخيرة (اللام، النون، الميم، والراء) تسمى أيضا بأشباه الصوائت، اتصفت بهذه الصفة عند العلماء لأنها تشبه الصوائت في درجة الوضوح السمعي، كما أنها من أصوات الذلاقة، والتي يقول فيها (ابن جني): "وفي هذه الحروف الستة سر لطيف ينتفع به في اللغة، وذلك أنك متى رأيت اسمًا رباعيا أو خماسيا غير ذي زوائد فلابد فيه من حرف من هذه الستة، أو حرفين وربما كان فيه ثلاثة... فمتى وجدت كلمة رباعية أو خماسية معرّاة من بعض هذه الأحرف الستة فاقض بأنه دخيل في كلام العرب... "[1]

وقد تواترت هذه الحروف مجتمعة بنسبة 36.41%، وهي نسبة معتبرة تنم عن فحولة شعر المتلمس فالذلاقة هي الخفة والسلاسة على اللسان." [2] فهذه الأصوات تضفي على النص الشعري عذوبة ورونقا تصعب مقاومته، تدفع لمستمع إلى الأنصات وإرهاف السمع، فللراء مثلا جاذبية من نوع خاص نابعة من تكراريتها، والنون تحمل جرسا مستلذا للغنة التي تتصف بها.

الصوامت المركبة (انفجارية + مركبة) Affricate: يمثل الصوت المركب في اللغة العربية صوت الجيم الفصيح الذي يوصف بأنه "صوت غاري رخو متراخ مجهور منفتح"،[3] وقد تردد هذا الصامت 118 مرة، بنسبة قدرها 1.50% وهي نسبة نسبة ضعيفة مقارنة بباقي الصوامت الأساسية، ومن بين المواضع التي تكثر فيها

---

[1] – ابن جني: سر صناعة الأعراب، ص64-65.

[2] – عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص278.

[3] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص24.

استعماله قول الشاعر:[1]

1- أُجُدٌ إِذَّا اسْتَنْفَرْتَهَا مِنْ مَبْرَكٍ حُلِبَتْ مَغَابِنُهَا بِرُبٍّ مُعْقَدِ [2]

2- وَإِذَا الرِّكَابُ تَوَاكَلَتْ بَعْدَ السُّرَى وَجَرَى السَّرَابُ عَلَى مُتُونِ الجَدْجَدِ [3]

3- مَرِحَتْ وَطَاحَ المَرْوُمِنْ أَخْفَافِهَا جَذْبَ القَرِينَةِ لِلنَّجَاءِ الأَجْرَدِ [4]

جاءت هذه الأبيات في معرض حديث الشاعر عن ناقته، وتعداد صفاتها، وقد تواتر فيها صامت الجيم 07 مرات، ملقيا عليها ظلال صفته وهي التعطيش، إذ ارتبط بألفاظ خشنة جافة وقوية في آن واحد (أجد، جذب، النجاء، الأجرد، الجدجد)، ما أضفى على الأبيات قوة وصلابة.

أنصاف الصوائت: ويمثلها صوتي الواو والياء، وسميت بذلك لكون "أعضاء النطق تبدأ بها من منطقة حركة من الحركات، ولكنها تنتقل من هذا الموضع بسرعة ملحوظة إلى موضع حركة أخرى، ولأجل هذه الطبيعة الانتقالية أو الانزلاقية عدت هذه الأصوات أصواتا صافية لا حركات على الرغم مما فيها من شبه واضح بالحركات، [5] بالحركات،[5] فلذلك هي أنصاف صوائت لا تساع الهواء عند النطق بهما وتغيّره.

أ-الـــواو (و): صوت شفوي متوسط مجهور شبه طليق، [6] وقد ورد في المدونة المدونة بتواتر لا بأس به 302 مرة بنسبة 3.86%، وقد ركز عليه الشاعر في مواضع عدة من بينها قوله:[7]

---

[1] – الديوان، ص 138-142.

[2] – أجد: موثّقة الخلق (قوية)، وهي التي عدة من فقارها واحدة فليس بينهما فصل.

المغابن: الأرفاغ وهي بواطن الأفخاذ عند الحوالب، الرب: ديس كل ثمرة، معقد: من عقد العسل والرب ونحوهما وهو الذي أوقد تحته حتى انعقد وغلظ.

[3] – الركاب: الإبل، تواكلت: فترت في السير، متون: ج. متن وهو كل غلظ من الأرض وارتفع.

الجدجد: الأرض الغليظة، وقيل الملساء والصلبة.

[4] – مرحت: نشطت، الأخفاف: ج. الخف، وهو للبعير كالحافر للفرس، النجاء: الانطلاق، الأجرد: السّريع.

[5] – كمال بشر: علم الأصوات، ص 268.

[6] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص 23.

[7] – الديوان، ص

1- لَوْ كَانَ مِنْ آلِ وَهْبٍ بَيْنَنَا عَصَبٌ وَمِنْ نَذِيْرٍ وَمِنْ عَوْفٍ مَحَامِيْسُ

2- أَوْدَى بِهِمْ مَنْ يُرَادِينِي وَأَعْلَمُهُمْ جُودَ الأَكَفِّ إِذَا مَا اسْتَعْسَرَ البُوسُ

وفي سياق آخر يقول:

1- أَلِكْنِي إِلَى قَوْمِي ضُبَيْعَةَ أَنَّهُمْ أُنَاسِي فَلُومُوا بَعْدَ ذَلِكَ أَوْ دَعُوا [1]

2- وَقَدْ كَانَ أَخْوَالِي كَرِيمًا جِوَارُهُمْ وَلَكِنَّ أَصْلَ العُودِ مِنْ حَيثُ يَنْزَعُ

3- فَلاَ تَحْسِبَنِّي خَاذِلاً مُتَخَلِّفًا وَلاَ عَيْنُ صَيْدٍ مِنْ هَوَايَ وَلَعْلَعُ [2]

4- وَلَكِنَّنِي أَغْرَبْتُ فِي جَيْشِ طُوَسٍ وَكَانَتْ مَعدٌّ كُلَّ أَوْبٍ تَصَدَّعُ [3]

تردد الواو في هذا الموضوع 12 مرة، منها 07 مرات كرابط، وقد صور لنا مع بقية الصوامت حالة من الضياع تعلو نفسيّة الشاعر ونوعا من التردد بين الولاء للأخوال أو الأعمام، ليكون الرجوع في الأخير إلى الأصل، فالرجوع إلى الأصل فضيلة كما يقال.

ب-اليـــاء (ي): صوت غاري متوسط شبه طليق منفتح، [4] أحصينا له 280 ترددا بنسبة 3.58%، وقد استخدمه الشاعر في أشكال عدة من بينها قوله:[5]

1 -وَأَعْلَمُ عِلْمَ حَقٍّ غَيْرَ ظَــنٍّ وَتَقْوَى اللَّهِ مِنْ خَيْرِ العَتَادِ

2 -لَحِفْظُ المَالِ أَيْسَرُ مِنْ بُغَاهُ وَسَيْرٌ فِي البِلاَدِ بِغَيْرِ زَادِ

وفي موضع آخر يقول:[6]

---

[1] – ألكني: أبلغ عنّي.

[2] – عين صيد: قيل بأنها من بلاد يشكر، وقيل بأنها بين واسط العراق وخفّان بالسواد مما يلي البر في الصف بالكوفة، لعلع: منزل بين البصرة والكوفة (المصدر السابق، ص 160).

[3] – غرّب في الأرض: إذا أمعن فيها، طوّس: ربما المقصود بها أن الشاعر غرّب في الأرض بين جيش طوّحت بهم الغربة فلا يعرف لهم مكان (الديوان، ص 161).

[4] – محمد حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص

[5] – الديوان، ص

[6] – المصدر نفسه، ص

1- عَيَّرْتُمُونِي بِلاَ ذَنْبٍ جِوَارَكُمُ هَذَا نَصِيبٌ مِنَ الجِيرَانِ مَحْسُوسُ

2- فَإِنْ تَبَدَّلَتْ مِنْ قَوْمِي عَدِيَّكُمُ إِنِّي إِذًا لَضَعِيفُ الرَأْيِ مَأْلُوسُ

لقد ساهمت الياء في التعبير عن الانفعال الداخلي للشاعر، الممزوج ببعض الاستكانة.

2. الصوائت:

1.2- الحركات الطوال: إن الدارس لشعر المتلمس ليلاحظ بجلاء عناء بالصوائت والتي تمتاز بدرجة عالية من الوضوح السمعي، ولعل وفرتها من النص تعود إلى "خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي وتشد الانتباه إلى ما في النص من معانٍ توجب النظر"، [1] ولا يتحدد معنى الحركات الطوال مستقلا "فكل حركة تحدد مباشرة بالصوت الذي يسبقها لذلك فإنها لا تكون في تخالف لأنها تتحدد بالسياق الذي يفرض الصوت فيفرض هذا الأخير الحركة المناسبة والحركات لا توجد في تخالف مع بعضها لأنها لا تتبادل وبالتالي لا تشكل عناصر مستقلة للتعبير. [2]

والجدول التالي يوضح تواتر هذه الصوائت ونسبة استعمالها:

الصوائت	تواتره في المدونة	نسبة استعماله
الألـــف (أ)	716 مرة	%9.15

---

[1] – مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في فقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف الاسكندرية، دت، ص 63.

[2] – محمد الكراكبي: (تفاعل الدال والمدلول في الشعر الجزائري المعاصر)، مجلة الأداب، ع 5، (1421هـ، 2000م)، ص 37.

الـــواو (و)	182 مرة	%2.32
اليـــاء(ي)	125 مرة	%1.59
المجموع	1023 مرة	%13.08

مثلت الصوائت الطويلة نسبة لا بأس بها 13.08%، واحتل الألف الصدارة بنسبة 9.15%، ولتأتي الياء في المرتبة الثانية بنسبة 2.32% بينما لم تمثل الواو إلا نسبة 1.59%، ولعل التفسير المنطقي لطغيان ألف المدّ على بقية الصوائت هو مشاعر الشاعر، ومعاناته الممتدة امتداد الألف واستطالتها بفعل النفي والتوعد بالقتل مما صيَّره طريدا شريدا هائما على وجهه، ينعى قدره، ويكابر على جراحه ولعل قوله التالي يدلل على ما ذهبنا إليه:[1]

1- إِنَّ الحَبِيْبَةَ حُبُّهَا لَمْ يَنْفَدِ وَاليَأْسُ يُسْلِي لَوْ سَلَوْتَ أَخَادِدِ

2- قَدْ طَالَ مَا أَحْبَبْتُهَا وَوَدَدِتَهَا لَوْ كَانَ يُغْنِي عَنْكَ طُولُ تَوَدُّدِ

وفي موضع آخر يقول الشاعر:[2]

1- إِنِّي لَقَطَّاعُ اللُّبَانَةِ وَالهَوَى إِذَا مَا حِبَالُ الغَانِيَاتِ تَلَبَّسُ

2.2- الحركات الإعرابية (الصوائت القصيرة): تحمل الحركات أبعاض المعنى التي يمكن أن تحملها الحركات الطوال والقصار يكمن في المدة المستغرقة والمسافة فقط، كما أنها تساهم في إزالة اللبس في اللغة وتحديد دلالتها تحديدا دقيقا، [3] وهذه الحركات في الضمة والفتحة والكسرة.

والجدول التالي يبرز عددها ونسبة كل منها:

الصوائت	تواتره في المدونة	نسبة ستعماله
الفتحة ( )	3346 مرة	%62.15

---

[1] – الديوان. ص 132-134.

[2] – المصدر السابق، ص 224.

[3] – مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية، ص 54.

الضمة ( )	1012 مرة	%18.25
الكسرة ( )	1086 مرة	%19.58
المجموع	5544 مرة	%5544

نلاحظ من خلال الجدل غلبة الفتحة على باقي الحركات، وهو ما يعطينا انطباعا حول مشاعر الشاعر وما يميزها فالفتحة أضعف الحركات الإعرابية متى كثرت في نص من النصوص إلا وحملت معاني الضعف والاستكانة، والامتداد أيضا، وهو ما ينطبق على حالة المتلمس.

أنظر إلى قوله:[1]

1- لَعَلَّكَ يَوْمًا أَنْ يَسُرَّكَ أَنَنِّي شَهِدْتُ وَقَدْ رُمَّتْ عِظَامِي فِي قَبْرِي [2]

قَبْرِي [2]

2- فَتُصْبِحَ مَظْلُومًا تُسَامُ دَنِيةً حَرِيصًا عَلَى مِثْلِي فَقِيرًا إِلَى نَصْرِي

احتوى هذان البيتان على 35 فتحة، وإذا عرفنا مناسبة هذين البيتين ربما استطعنا الربط بين المناسبة وغلبة الفتحة على باقي الحركات، قال المتلمس المقطوعة التي ينتمي إليها هذان البيتان لما فارق أخواله ولحق بقومه بني ضبيعة- هذا طبعا حسب ما ذكره الأصفهاني-، ولا شك أن الفراق دائما يولد حرقا وألما مهما كانت الأسباب الداعية إليه، فالشاعر رغم تفضيله أعمامه على أخواله إلا أنه لم يشأ ترك أخواله (فقد كان كريما جوارهم) كما يقول ولذا كان طبيعيا أن تسيطر الفتحة على باقي الحركات لسيطرة مشاعر الحزن والأسف على باقي المشاعر.

المقاطع الصوتية:

أ-مفهوم المقطع وأنواعه: المقطع هو أحد ظواهر الكلام [3] وقد اختلف العلماء

---

[1] – الديوان، ص 198.

[2] – رَمَّتْ: رم العظم يرم رما أي بلى.

[3] – عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط 1، 1998-1419هـ، ص 47.

في إعطاء مفهوم واضح ومحدد له، إذ نظر بعضهم له نظرة أكوستيكية، والبعض الآخر نطقية، وآخر ثالث وظيفية، [1] غير أنه من المتفق عليه أن الدراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي وتتخذه وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعد الصوت جزءًا أساسيا منه،[2] وذلك للعلاقة الوثيقة التي تربط التقطيع بالمعنى اعتباطا أو اتفاقا.

بالاستقراء لهذه التعريفات نستطيع تمييز اتجاهين في تعريف المقطع، أحدهما الفونيتيكي: والذي يرى أصحابه أن المقطع :نوع بسيط من الأصوات التركيبية في السلسلة الكلامية، فهو واحد أكبر من الفونيم.

ويأتي بعده من حيث البعد الزمني في النطق والبعد المكاني في الكتابة، ويتكون من نواة مقطعية تكون عادة مؤلفة من صامت مصحوبة بصامت واحد أو أكثر، أما من حيث الإدراك والتايقي فهو مجموعة صوتية تحوي قمة الوضوح السمعي وتقع بين حدين أضعف من حي الاستماع".[3]

أما الثاني فهو الاتجاه الوظيفي الذي عرَّف المقطع :بأنه وحدة ذات صفات وخصائص متميزة في كل لغة، وقد عرَفه "سوسير" بأنه الوحدة الأساسية التي يؤدي في الفونيم وظيفة داخلها."[4]

نجد في هذا التعريف إقرار بخصوصية المقطع، وبعدم وجود تعريف فونولوجي عام، وإنما ترجع طبيعة المقاطع في أي لغة، إلى تركيب تلك اللغة وخصائصها.[5]

واللغة العربية كغيرها من لغات العالم، يتركب الكلام فيها من توالي المقاطع، وإن كانت حسب إبراهيم أنيس- أميل إلى المقاطع المقفلة مقارنة بالمفتوحة بجملة من المعطيات، وعليه فالمقطع إذن حسب وقوعه في الكلمة قسمان :

ب-مقطع مفتوحة Open: "وهو الذي يفتح الفم حال النطق به، لا نتهائه بصوت

---

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، ص 52.

[2] – أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص 232.

[3] – عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، ص 189-190.

[4] – عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص 48.

[5] – محمد عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص 173.

لين قصير أو طويل مثل المقاطع: كَ، تَ، بَ، في كلمة كَتَبَ.

جـ-مقطع مغلق Classed: "وهو الذي ينتهي ساكن مثل قَدْ [1] وهذا وقد تعددت الآراء حول تقسيم المقطع تعددها في تعريفه، إلا أن معظم الدراسات اللغوية المعاصرة استقرت على التقسيم الآتي:

-**المقطع الأول (القصير):** ويتكون من صوت ساكن + صوت لين قصير(حركة قصيرة)، ويرمز للساكن بالرمز (ص) أو (C)، ولصوت اللين بالرمز (ح) أو (V)، ومن ثمة يكون رمز هذا المقطع (ص.ح) أو (C.V).

-**المقطع الثاني (المتوسط):** وله صورتان:

أ. صوت ساكن + صامت + صوت لين طويل ويرمز له (ص.ح.ج) أو (C.V.V) مثل: مَا، نَا.

ب. صوت ساكن صامت + حركة قصيرة + صوت ساكن (ص.ج.ص) ومثاله: أُكْ، تُبْ.

-**المقطع الثالث (الطويل):** وله صورتان أيضا:

1. صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن+ ويرمز له (ص.ج.ح.ص) أو (C.V.V.C) مثل كلمة بَابْ.
2. صوت ساكن + حركة قصيرة + ساكن ++ ساكن، ويرمز له (ص.ح.ص.ص) أو (C.V.C.C) ويمكن تمثيل له بلفظة قَبْلْ.[2]

ويذهب بعضهم إلى "أن المقاطع الثلاثة الأولى (القصير والمتوسط بنوعيه) هي الأكثر شيوعا في الشعر العربي، لما لها من توافق حركي سريع من الحالات الشعورية والنفسية."[3] وقد يتساءل متسائل عن جدوى تناول المقطع وما الفائدة التي يضيفها لدارس النصوص الشعرية، وتأتي الإجابة في أن المقاطع الصوتية تعبّر عن الحالة الشعورية للأديب أو الشاعر إذ يجسد من خلالها الفرح العميق أو الحزن الدفين، والتي

---

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، ص 52-53.

[2] – المرجع السابق، ص 53.

[3] – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، ص 53.

تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري الذي يقوم عليها النص الشعري وبها يستقيم، فالإيقاع هو تصوير لجو المعنى طلب للتواصل بين المتكلم والمخاطب والموضوع فهذا الأخير يوحي بالإيقاع، والإيقاع يبرز الموضوع، [1] كما أن المقطع الصوتي يعد أصغر وحدة صوتية في السياق اللغوي وبذلك يعد اللبنة الأولى التي يتشكل منها النص الشعري والأدبي وله وظيفة فنية ودلالية.[2]

2. البنية المقطعية لشعر المتلمس: وفي محاولة لاستقراء أنواع المقاطع في شعر المتلمس، وعلاقتها بالدلالة والمعنى، ارتأيت إجراء عملية إحصائية لورود الأنواع المقطعية السالفة الذكر أسفرت عما يلي:

المقطع الصوتي	كمية الورود	نسبة الورود
القصير (ص.ح)	1795	%44.26
المتوسط المفتوح (ص.ح.ح)	797	%19.65
المتوسط المغلق (ص.ح.ص)	1463	%36.07
	4055	

ومن خلال الجدول نلاحظ سيطرة المقاطع القصيرة (ص.ح) بنسبة %44.26 والتي يعزو بعضهم كثرتها لتمثيلها أكثر حروف النص، ولذلك تكثر حتى في الكلام العادي، وبالتالي لا تمثل كثرة تواترها في نص معين ظاهرة أسلوبية، بينما يؤكد البعض بأن استعمال الشاعر للمقاطع القصيرة يجعله أكثر حركة، وكلما زاد من المقاطع الطويلة كان أيضا".

ولتعميم الفائدة، وزيادة التوضيح آثرت الوقوف عند قصيدتين للشاعر، وتحليلها مقطعيا، أما القصيدة الأولى فعدّت من المفضليات لجودتها وحسن سبكها:

1 يَـــــا آلَ بَكْرٍ أَلاَ لِلَّهِ أُمَّكُـــــمُ = طَـــالَ الثَّوَاءُ وَثَوْبُ العَجْزِ مَلْبُوسُ

---

[1] – منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 23.

[2] – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، ص 54.

يَا/آَ/لَ/بَكْ/رِنْ/أَ/لاَ/لِلْ/هِ/أُمْ/مَـــ/كُ/مُو =طَا/لَثْ/ثَ/وَا/ءُ/و/ثَوْ/بُل/عَجْ/زِ/مَلْ/بُو/سُو

2 -أَغْنَيْتُ شَأْنِي فَأَغْنُو اليَوْمَ شَأْنَكُمُ = وَاسْتَحْمِقُوا فِي مِرَاسِ الحَرْبِ أَوْكِسُوا

أَغْ/نَيْ/تُ/شَأْ/نِي/فَ/أَغْ/نُل/يَوْ/مَ/شَأْ/نَ/كُ/مُو = وَسْ/تَحْ/مِ/قُو/فِي/مِ/رَا/سِل/حَرْ/بِ/أَوْ/كِي/سُو

3 -إِنَّ عِلاَفًا وَمِنَ بَاللَّوْذِ مِنْ حَضْنٍ = لَمَّا رَأَوا أَنَهُ دَيْـــنٌ خَلاَبِيْسٌ

إِن/نَ/عِ/لاَ/فَنْ/وَ/مَنْ/بَل/لَّوْ/ذِ/مِنْ/حَ/ضَ/نَنْ= لَم/مَا/رَ/ أَوْ/أَن/نَ/هُ/دَيْ/نُنْ/خَ/لاَ/بِيْ/سُو

4 -شُدُّ الجِمَالَ بَأَكْوَارٍ عَلى عَجَلٍ = وَالظُّلْـــمُ يُنْكِـــرُهُ القَوْمُ المَكَايِيـــــسُ

شُدَ/دُل/جِ/مَا/لَ/بَ/أَكْ/وَا/رِنْ/عَ/لى/عَ/جَ/لِنْ = وَظْ/ظُلْ/مُ/يُنْ/كِ/رُ/هل/قَوْ/مُل/مَ/كَا/بِي/سُو

5 -كَانُوا كَسَامَةَ إِذْ شَعْفٌ مَنَازِلُـــهُ = ثُمَ اسْتَمَرَّتْ بِهِ النُزْلُ القَنَاعِيـــــسُ

كَا/نُو/كَ/سَا/مَ/ةَ/إِذْ/شَعْ/فُنْ/مَ/نَا/زِلُ/هوُ=ثُمَ/مَسْ/تَ/مَرْ/رَتْ/بِ/هل/بُزْ/لُلْ/قَ/ نَا/عِي/سُو

6 -حَنَتْ قَلُوصِي بِهَا واللَّيْلُ مُطْرِقٌ = يَعْدَ لبهُدُّوِ وشَاقَتْهَا التَوَاقِيـــــسُ

حَنْ/نَتْ/قَ/لُو/صِي/بِ/هَا/ول/لَيْ/لُ/مُطْ/طَ/رِ/قُنْ=يَعْ/دَل/هُ/دُو/وِ/وَ/شَا/قَتْ/هَنْ/نَ/ وَا/قِي/سُو

7 -مَعْقُولَةٌ يَنْظُرُ التَّشْرِيقَ رَاكِبَهَـــا = كَأَنَّهَا مِنْ هَوًى للرَمْلِ مَسْلُـــوسُ

مَعْ/قُو/لَ/تُنْ/يَنْ/ظُ/رُتْ/تَشْ/رِي/قَ/رَا/كِ/بُ/هَا= كَ/أَنْ/نَ/هَا/مِنْ/هَ/وَنْ/لِرْ/رَمْ/لِ/مَسْ/لُو/سُو

8 -وَقَدْ أَلاَحَ سُهَيْلٌ بَعْدَمَا هَجَعُـــوا= كَأَنَّـــــهَا ضَرَمٌ بالكَفِ مَقْبُـــــوسُ

وَ/قَدْ/أَ/لاَ/حَ/سُ/هَيْ/لُنْ/بَعْ/دَ/مَا/هَ/جَ/عُو = كَ/أَنْ/نَ/هَا/ضَرْ/مُنْ/بل/كَفْ/فِ/مَقْ/بُو/سُو

9 -أَنَّى طَرِبْتُ وَلَمْ تُلْحَيْ عَلَى طَرَبٍ = وَدُونَ إِلْفِكِ أَمْرَاتٌ أَمَا ليـــــسُ

أَنْ/نَى/طَ/رِبْ/تِ/وَ/لَمْ/تُل/حَيْ/عَ/لَى/طَ/رَ/بِنْ = وَ/دُو/نَ/إِلْ/فِكِ/أَمْ/رَا/تُنْ/أَ/مَا/لِي/سُو

10 - حَنَّتْ إِلَى نَخْلَةِ القُصْوَى فَقُلْتُ لَهَا= بَسْلٌ عَلَيْكَ أَلاَ تِلْكَ الدَّهَارِيسُ.

حَنْ/نَتْ/إِلَى/نَخْ/لَ/تِل/قُصْ/وَى/فَ/قُل/تُ/لَ/هَا = بَسْ/لُنْ/عَ/لَيْ/كِ/أَلاَ/تِلْ/كَدْ/دَ/هَا/رِي/سُو

11 - أُمِّـــي شَآمِيَّةُ إِذْ لاَ عِرَاقَ لَنَـــا = قَـــوْمٌ نَوَدُّهُمْ إِذَا قَوْمُنَـــــا شُوسُ

أُمْ/مِي/شَ/آَ/مِيْ/يَ/ةُ/إِذْ/لاَ/عِ/رَا/قَ/لَ/نَا = قَوْ/مُنْ/نَ/وَدْ/دُ/هُمْ/إِذْ/قَوْ/مُ/نَا/شُو/سُو

12 – لَنْ تَسْلُكِي سُبُلَ اليَوْبَاةِ مُنْجِدَةَ = مَا عَاشَ عَمْرُو وَمَا عُمِّرْتَ قَابُوسُ

لَنْ/تَسْ/لُ/كِي/سُ/بُ/لَلْ/يَوْ/بَا/قَمُنْ/جِ/دَ/تَنْ=مَا/عَا/شَ/عَمْ/رُو/وَ/مَا/عُمْ/مِرْ/تَ/قَا/بُو/سُو

13 – لَوْ كَانَ مِنْ آلِ وَهْبٍ بَيْنِنَا عَصَبٌ = وَمِنْ نَذِيرٍ وَمِنْ عَوْفٍ مَحَامِيسُ

لَوْ/كَا/نَ/مِنْ/آَ/لِ/وَ/هْ/بِنْ/بَيْ/نِ/نَا/عَ/صَ/بُنْ=وَ/مِنْ/نَ/ذِي/رِنْ/وَ/مِنْ/عَوْ/فِنْ/مَ/حَا/مِي/سُو

14 – أَوْدِى بِهِمْ مَنْ يُرَادِينِي وَأَعْلَمُهُمْ = جُودَ الأَكُفِّ إِذَا مَا اسْتَفْسَرَ البُـــوسُ

أَوْ/دَى/بِ/هِمْ/مَنْ/يُ/رَ/ا/دِي/نِي/وَ/أَعْ/لَ/مُ/هُمْ= جُو/دَلْ/أَ/كُفْ/فِ/إِ/ذَا/مَسْ/تَعْ/سَ/رَلْ/بُو/سُو

15 – يَا حَارِ إِنِّي لَمِنَ قَوْمٍ أَوُلِي حَسَبٍ = لاَ يَجْهَلُونَ إِذَا طَـــاشَ الضَغَابِيـــسُ

يَا/حَا/رِ/إِنْ/نِي/لَ/مِنْ/قَوْ/مِنْ/أَوُ/لِي/حَ/سَ/بِنْ = لاَ/يَجْ/هَ/لُو/نَ/إِ/ذَا/طَا/شَضْ/ضَ/غَا/بِي/سُو

16 – آَلَيْتَ حَبَّ العِرَاقِ الدَّهْرَ أَطْعَمُهُ = وَالحَبُّ يَأْكُلُهُ فِـــــي القَرِيَةِ السوُسُ

أَآَ/لَيْ/تَ/حَبْ/بَلْ/عِ/رَ/ا/قِدْ/دَهْ/رَ/أَطْ/عَ/مُ/هُو = وَلْ/حَبْ/بُ/يَأْ/كُ/لُ/هُ/فِلْ/قَرْ/يَ/تِس/سُوُ/سُو

17 – لم تَدْرِ بُصْرَى بِمَا آَلَيْتَ مِنْ قَسَمٍ = وَلاَ دِمَشْـــقُ إِذَا دِيسَ الكَدَادِيـــسُ

لمْ/تَدْ/رِ/بُصْ/رَى/بِ/مَا/آَ/لَي/تَ/مِنْ/قَ/سَ/مِنْ = وَ/لاَ/دِ/مَشْ/قُ/إِ/ذَا/دِي/سَلْ/كَ/دَا/دَي/سُو

18 – عَيَّرْتُمُونِي بِلاَ ذَنْبٍ جِوَارَكُـــــمُ = هَذَّا نَصِيبٌ مِنَ الجِيرَانِ مَحْسُـــــوسٌ

عَيْ/يَرْ/تُ/مُو/نِي/بِ/لاَ/ذَنْ/بِنْ/جِ/وَا/رَ/كُ/مُو= هَا/ذَّا/نَ/صِي/بُنْ/مِ/نَلْ/جِي/رَا/نِ/مَحْ/سُو/سُو

19 – فَإِنَ تَبَذَلْتُ مِنْ قَـــــومِ عَدِيّـــكُـــمُ = إِنِّـــــي إِذَا الَضَعِفُ الرَّأْيِ مَأْلُـــــوسُ

فَا/إِنْ/تَ/بَذْ/دَلْ/تُ/مِنْ/قَوْ/مِنْ/عَ/دِي/يْ/كُ/مُو = إِنْ/نِي/إِ/ذَنْ/لَ/ضَ/عِي/فُرْ/رَأْ/يِ/مَأْ/لُو/سُو

20 – كَمْ دُونَ أَسْمَاءَ مِنْ مُسْتَعْمَلٍ قَذَفَ = وَمِنْ فَلاَةٍ بِهَـــا تُستَودَعُ العِيـــــسُ

كَمْ/دُو/نَ/أَسْ/مَا/ءَ/مِنْ/مُسْ/تَعْ/مَ/لِنْ/قَ/ذَ/فَنْ = وَ/مِنْ/فَ/لاَ/تِنْ/بِ/هَا/تُسْ/تَوْ/دَ/عُلْ/عِي/سُو

21 – وَمِنْ ذُرَى عَلَمٍ نَاءٍ مَسَـــــافَتُهُ = كَأَنَّهُ في حِبَابِ المَـــاءِ مَغْمُـــوسُ

وَ/مِنْ/ذُ/رَى/عَ/لَ/مِنْ/نَا/ءِنْ/مَ/سَا/فَ/تُ/هُو= كَ/أَنْ/نَ/هـــ/في/حِ/بَا/بِلْ/مَا/ءِ/مَغْ/مُو/سُو

22 – جَاوَزْتُهُ بِأَمُـــــونٍ ذَاتِ مَعْجَمَـــةٍ = تَنْجُو بِكَلْكَلِهَا والرَّأْسُ مَعْكُـــــــوسُ

جَا/وَزْ/تُ/هُ/بِ/أَ/مُ/نِنْ/ذَا/تِ/مَعْ/جَ/مَ/تِنْ = تَنْ/جُو/بِ/كَلْ/كَ/لِ/هَا/وَرْ/رَأْ/سُ/مَعْ/كُو/سُو

ومن خلال هذا التقسيم المقطعي تتراءى لنا غلبة المقاطع القصيرة (ص.ح) بتواترها 225 مرة من مجموع (573) مقطع، أي بنسبة قدرها 39.26%، تم تليها المقاطع المغلقة الطويلة (أو المتوسطة كما يسميها بعضهم) بعدد يقدر بـــ: 209 مقطع، بنسبة 36.47%، وفي الأخير تأتي المقاطع الطويلة المفتوحة 139 بنسبة قدرت بـــ: 24.25%% الشاعر الداخلي والظروف التي يخضع لها ذلك الوقت، فكثرة المقاطع المغلقة مثلا تعبّر عن تأزم نفسي وهو ما نستطيع إسقاطه على هاته القصيدة التي كثرت فيها المقاطع المغلقة كمعادل موضوعي لضيق الشاعر وشعوره بالخنق من قومه الخاضعين الخائنين، مع أسى داخلي ألقى بظلاله على كامل القصيدة، ونشر جوا من القلق والترقب الحذر، مثل: (أغْ، نَيْ، شَأْ، وَسْ، تَحْ، سَلْ، إِنْ، شَدْ) وغيرها كثير وتتكرر هذه الظاهرة المقطعية في ألب قصائد الشاعر، وذلك لتوحّد الموضوع تقريبا، فالغربة والحنين، والتوعد، والحث على الأخذ بالثأر هي بيت القصيد في كل أشعار المتلمس، وإن تصاعدت وثيرتها في قصائد وخفت في أخرى، إلا أنها لا تكاد تخرج عن هذا النطاق.

ويكاد الدارس لأشعار المتلمس يلاحظ شبه انعدام للمقاطع الزائدة الطول من هاته الشعار، والأمر الذي يزيد في تعزيز النظرية القائلة بأن أغلب مقاطع الشعر العربي تشمل المقاطع الثلاثة الأولى.

أما القصيدة الثانية التي وقع عليها إختياري فهي قافيته التي نظمها على مجزوء الكامل وفيما يقول:

1- أَلَكَ السَّدِيرُ وَبَارِقٌ وَمَبَايِضُ وَلَكَ الخَوَرْنَقْ

أَ/لَ/كسْ /سَ/دِي/رُ/وَ/بَا /رِ/قُنْ وَ/مَ/بَا /يِ/ضُ/وَ/لَ/كَ/كَلْ /خَ/وَرْ/نَقْ

2- وَالقَصْرُ ذُو الشُرُفَاتِ مِنْ سِنْدَادَ وَالنَّخْلُ المُبَسَقْ

وَلْ/قَصْ /رُ/ذُشْ/شُ/رُ/فَا /تِ/مِنْ سِنْ /دَا/دَ/وَنْ/نَخْ /لُلْ /مُ/بَسْ /سَقْ

3- وَالغَمْرُ ذوالأَحْسَاءُ وَال لَّذَاتُ مِنْ صَاعٍ وَدَيْسَقْ

وَلْ/عَمْ /رُ/ذُلْ/أَحْ/سَا /ءُ/وَلْ لَذْ /ذَا/تُ/مِنْ /صَا /عِنْ /وَ/دَيْ/سَقْ

4- وَالثَّعْلَبِيَةُ كُلُّهَا وَالبَدْوَ مِنْ عَانٍ وَمُطْلَقْ

وَثْ/ثَعْ /لَ/بِيَ /يَ/ةُ/كُلْ /لُ/هَا وَلْ/بَدْ /وَ/مِنْ /عَا /نِنْ /وَ/مُطْ /لَقْ

5- وَتَظَلَّ فِي دُوَامَةِ ال مَوْلُودُ يُظْلَمُهَا تَحَرَّقْ

وَ/تَ/ظَلُ /فِي /دُوْ/وَا/مَ/تِلْ مَوْ /لُو /دِ/يُظْ /لَ/مُ/هَا /تَ/حَرْ /رَقْ

6- فَلَئِنْ تَعِشْ فَلْيَبْلُغَنَّ أَرْمَاحُنَا مِنْكَ المُحَنَّقْ

فَ/لَ/ئِنْ /تَ/عِشْ /فَ/لَ/يَبْ /لُ/غَنْ أَرْ/مَا /حُ/نَا /مِنْ /كَلْ /مُ/حَنْ /نَقْ

7- أَبْقَتْ لَنَا الأَيَامُ وَلَ لَّزْبَاتُ وَالعَانِي المُرهَّقْ

أَبْ/قَتْ /لَ/نَل /أَي/يَا /مُ/وَلْ لَّزْ /وبَا /تُ/وَلْ/عَا /نلْ /مُ/رَهْ/هَقْ

8- جُرْدًا بِأَطْنَابِ البُيُو تِ تُعَلَّ مِنْ حَلَبِ وَتَغْبَقْ

جُرْ /دَنْ/بِ/أَطْ/نَا /بِل /بُ/يُو تِ/تُ/عَلْ /لُ/مِنْ /حَ/لَ/بِنْ /وَ/تَغْ /بَقْ

9- وَمُتَقَفَاتٍ ذُبَلاً حُصْدًا أَسِنَّتُهَا تَأَلَّقْ

وَ/مُ/تَقْ /قَ/فَا /تِنْ /ذُ/بَلْ /لَنْ حُصْ /دَنْ/أَ/سِنْ /نَ/تُ/هَا /تَ/أَلْ/لَقْ

10- وَالبَيْضَ وَالزَّعْفَ المُضَا عَفَ سَرْدُهُ حَلَقٌ موثَقٌ

وَلْ/بَيْ /ضَ/وَزْ/زَعْ/فَلْ /مُ/ضَا عَ/فَ/سَرْ /دُ/هُ/حَ/لَ/قُنْ /مُ/وَثْ/ثَقْ

11- وَصَوارِ مَا نَعْصَى بِهَا فِيهَا لَنَا حِصْنٌ وَمَلْزَقْ

وَ/صَ/وا/رِ/مَا /نَعْ /صَى /بِ/هَا فِي /هَا /لَ/نَا /حِصْ /نَنْ /وَ/مَلْ /زَقْ

12- وَمَحَلَّةً زَوْرَاءَ فِي حَافَاتِهَا العِقْبَانُ تَخْفِقْ

وَ/مَ/حَلْ /لَ/تَنْ /زَوْ/رَا /فِي حَا /فَا /تِ/هَلْ /عِقْ /بَا /نُ/تَخْ /فِقْ

13- وَإِذَا فَزَعْتَ رَأَيْتَنَا حَلَقًا وَعَادِيَةً وَرَزْدَقْ

وَ/إِ/ذَا/فَ/زَعْ/تَ/رَ/أَيْ/تَ/نَا حَ/لَ/قَنْ /وَ/عَا /دِ/يَ/تَنْ /وَ/رَزْ/دَقْ

14- مَا لِلْيُوتِ وَأَنْتَ جَا مِعُهَا بِرَأْيِكَ لاَ تُفَرَّقْ

مَا /لِلْ /لِ/يُو /ثِ/وَ/أَنْ/تَ/جَا مِ/عُ/هَا /بِ/رَأْ/يِ/كَ/لاَ/تُ/فَرْ /رَق

15- وَالظُّلْمُ مَرْبُوطٌ بِأَفْ نِيَةِ البُيُوتِ أَغَرٌّ أَبْلَقْ

وَظْ/ظُل ْمُ/مَرْ /بُو /طُنْ /بِ/أَفْ نِ/يَ/تِل /بُ/يُو /تِ/أَ/غَرَ /رُ/أَبْ/لَقْ

من خلال هذا التشريح المقطعي تبين لنا سيطرة المقاطع المغلقة بـــ: 113 مقطع من مجموع 269 أي بنسبة 42%، ثم تأتي بعدها المقاطع القصيرة بـــ: 110 مقطع أي ما يمثل نسبة 40.89% وتقل المقاطع الطويلة المفتحة في القصيدة التي كان عددها 46 مقطعا بنسبة 17.10%.

وبإمعان قراءة القصيدة والتعمق فيها نستطيع الوقوف على سبب كثرة المقاطع المغلقة في هاته القصيدة، مقارنة مع قصائد أخرى ولا يكمن السبب في ذلك الجو المشحون بالغضب والتوعد الذي ساد القصيدة، وما زاده حدّة اتخا ذ الشاعر القاف الساكنة رويا لما لهذا الصامت من قوة وصحة جرس.[1]

وعموما يمكن القول بأن زيادة لمقاطع الطويلة كانت نتيجة لعوامل فنية وموضوعية، "فالفنية تمثلت في التشكيل الإيقاعي للنص وفي ضروراته الفنية
موضوعية، "فالفنية تمثلت في التشكيل الإيقاعي للنص وفي ضروراته الفنية، واللغوية تمثلت في نمط القضية المطروحة في النص".[2]

موسيقى الألفاظ في البديع:

هناك صلة وثيقة بين موسيقى الألفاظ وعلم البديع، إذ يتفنن الشاعر في ترديد الأصوات حتى يكون لها نغم موسيقي مؤثر على المتلقي، فالبديع مهارة في نظم الكلمات وباعة في ترتيبها وتنسيقها، ومهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد في موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان

---

[1] – أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، ص 65.

[2] – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، ص 216.

يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية[1].

ومن أهم أنواع البديع وأكثرها دورانا في الشعر الجناس بأنواعه، إذ يلعب دورا هاما في لفت انتباه المتلقي، ويحدث في نفسه ميلا وإصغاء، فمن شأنه أن يحقق صلة متينة ين المرسل والمرسل إليه ويصير بذلك مولدا من مولدات الوظيفة الإنتباهية والتي تحرس على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز[2].

وسمي الجناس أيضا التجنيس والتجانس والمجانسة، ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى، ووازى مصنوعه مطبوعه، مع مراعاة التنظير وتمكن القرائن فينبغي أن ترسل المعاني على سجيتها لتكتسي من الألفاظ ما يزينها حتى لا يكون التكلف في الجناس مع مراعاة الالتئام[3] والتجنيس هو أن يكون اللفظ واحدا لمعنى مختلفا [4] او بمعنى آخر هو إتفاق المبنى واختلاف المعنى، والدارس لشعر المتلمس يجده قليل الاحتواء على الجناس، إذ أن الشاعر لم يحتف به كثيرا إلا ما جاء عفو الخاطر، إذ يبدو وأن صاحبنا آثر المعنى وقوته على المبنى وصنعته. ومن أمثلته في شعره:

أ – **الجناس الناقص** : وهو أن يختلف اللفظ في الهيئة دون الصورة [5] ويكون هذا الاختلاف في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها[6]، ومن نماذجه قول الشاعر

وَإِذا الرِكابُ تَواكَلَت بَعدَ السُرى وَجَرى السَرابُ عَلى مُتونِ الجَدجَدِ

فالجناس هنا قوله (السرى، السراب) إذ اتفقت اللفظتان في ثلاثة حروف واختلفت في العدد، ويسمى هذا النوع من الجناس بالمذيل لكن الاختلاف واقع في أعدادها، فذلك أن

---

(1) – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 45.

(2) – عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 159.

(3) – السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، ص 319–320.

(4) – مصطفى الصاوي الجويني: البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص 194.

(5) – السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (1408هـ/1987) ص 428.

(6) – فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، أكتوبر 1985، ص 126.

يوجد في إحدى الكلمتين حروف لا يوجد في الثانية وكل ما يوجد في الثانية فهو موجود على استقامته في الأولى[1] كما يطلق عليه أيضا تسمية المردوف.

ومن أنواع الجناس الناقص أيضا نجد:

الجناس اللاحق: وهو اختلاف ركنيه في حرفين تباعدا مخرجا[2] كقول الشاعر:

جَمَادِ لَهَا حمَادِ! لاَ تَقُولِي لَهَا أَبَدًا إِذَا ذُكِرَتْ حَمَاد

فاللفظتان (جماد، حماد) اختلفتا في حرف الحاء والجيم وهما حرفان متباعدان مخرجا، فالحاء حرف حلقي والجيم غاري.

الجناس المضارع : وهو أن يكون الحرفان اللذان وقع الاختلاف فيهما متقاربان خرجا[3] من ذلك قول الشاعر:

فَمُرَّا عَلَى قَبْرِي فَقَوْمًا فَسَلِّمَا وَقُولاَ:سَقَاكَ الغَيْثُ وَالقَطْرُ يَا قَبْرُ !

فالجناس هنا وقع في لفظتي (القطر، قبر)، والاختلاف كان في حرف الطاء الذي هو صوت أسناني لثوي، والباء الذي هو شفوي.

كما نجد في موضع آخر قوله:

وَمَأطورَةٌ شَدَّ العَسيفانِ أَطرَها إِساراً وَأَطراً فَاِستَوى الأَطرُ وَالأَسرُ

فالتجانس كان في لفظتي (الأطر، الأسر)، والاختلاف وقع في حرفي الطاء الذي هو كما أسلفنا صوت أسناني لثوي، والسين الذي هو صوت أسناني لثوي أيضا.

وأخيرا يمكننا القول بأن التجنيس على ندرته عند شاعرنا إلا أنه حقق عدة وظائف أهمها: إحداث نوع من الانسجام الصوتي الداخلي في الأبيات الشعرية، إضافة إلى التعبير عن التقارب الصوتي الموجود بين الألفاظ، وهو ما ساهم في إضفاء جمالية وخلق ديباجة تأسر المتلقي وتشده إليها، مسلما بسحرها وجاذبيتها.

---

(1) – المصدر نفسه، ص 128..

(2) – سيد احمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 323.

(3) – المرجع السابق، ص 322.

البنية العروضية وتداعياتها الأسلوبية

نحاول في هذا المبحث الآن استعراض أهم البحور التي استخدمها المتلمس في أشعاره ومحاولة ربطها بالغرض العام لشعره ثم أهم التغيرات التي طرأت على التفعيلات وفي الأخير الحديث عن قافية الشاعر وأنواعها وأهم الحروف التي ارتضاها رويا لقصائده وإضافة إلى إطلالة على القافية الداخلية وتشكيلاتها داخل النسيج الشعري، وقد أضربنا عن إعطاء لمحة تنظيرية لعلم العروض تفضيلا للتطبيق على التنظير.

البحور الشعرية: بعد تقطيع المدونة عروضيا تبدى لنا استعمال المتلمس للبحور الشعرية موزعة في الجدول التالي :

البحور	عدد الأبيات	نسبة استعمال البحر
الطويل	106	%46,60
الكامل	64	%28,31
البسيط	39	%17,25
الوافر	09	%3,98
السريع	03	%1,32
الرجز	02	%0,88
الرمل	02	%0,88
الخفيف	01	%0,44
المجموع	226 بيتا	//

نلاحظ من خلال الجدول سيطرة أربعة أبحر شعرية وهي على التوالي:الطويل الكامل البسيط الوافر بنسب 46,60%، 28,31% ، 17,25%، 3,98%، وهي البحور التي قيل بأنها مثلت أكثر من أربعة أخماس الشعر العربي[1]

[1] –شكري عياد: موسيقى الشعر، ص15.

***الطويل:** أحد الأبحر الممتزجة الثمانية: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن×2

وسمي بذلك الاسم لمعنيين أحدهما: أنه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية و أربعين حرفا غيره و الثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك والوتد طول من السبب [1]ويروى أن العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانو يركبونه في أشعارهم [2] ويذكر إبراهيم أنيس أن أكثر من ثلث الشعر العربي القديم يجري على هذا الوزن[3]

وقد احتل عند المتلمس المرتبة الأولى بنسبة 46,60% لاستيعابه أفقا دلالية متعددة تمتلك القدرة على تغطية موضوعات الفخر والحماسة والهجاء [4] وقد نظم عليه الشاعر قصائد عدا المقطوعات والنتف وعبر من خلاله على أهم المواضيع التي تختزل كامل شعره (الهجاء، الفخر بالأصل) فقد وجد فيه المتلمس ما مكنه من أن يمارس عملية الخلق الشعري في كل بيت من قصيدته [5]ولطول مقاطع الطويل فإنهيقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا[6]

ولذلك فمن الطبيعي أن يأتي هذا البحر دائما في المقدمة لكونه بحر الجلالة والنبالة والجد ولو قلنا أنه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها ولهذا فإنك لاتجد قصائد الطويل الغرر إلا منحوا بها نحو الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس واستثارة الخيال وتخير المعاني[7]وهي المعاني التي يفيض بها شعر المتلمس

***الكامل:** من البحور الصافية السداسية يعتمد على تكرير متفاعلن ست مرات موزعة

---

[1] – الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 2006، ص37

[2] – جلال الحنفي: العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد، 1985، ص 177

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص59

[4] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ص 130

[5] المرجع نفسه ص131

[6] محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ج1 ص60

[7] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، الكويت، 1989م-1409هـ، ص467

بالتساوي بين الصدر والعجز [1] ولذلك يبدو لنا الكامل أكثر سرعة وعجلة لأن شطره يحتوي على تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة [2] وقد سمي بهذا الاسم لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة فليس في الشعر شيئ له ثلاثون حركة غيره[3]

شكل الكامل نسبة معتبرة عند المتلمس بلغت 28,31% في قصيدتين ومقطوعتين تاما وفي قصيدة واحدة مجزوء مرفلا التي تجسدت فيها كل معاني الكامل لكونه "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله–إن أريد به الجد– فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر ...ومن عجيب خصائص الكامل أنه من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والفخر [4] ومن هنا كان كان الشاعر على وعي تام بخصائص الكامل وقدرته على إيصال مشاعره الملتهبة فهو"ذو نغم مجلجل رنان يصلح لكل ما هو عنيف من الكلام [5] إضافة إلى ذلك فهو ميدان فسيح واسع وامتداد نغمي متزن يغطي مساحة واسعة من الإيقاع في جوهره لمختلف الكميات[6]

وقد عبر الشاعر بواسطة الكامل من مواضيعه المعهودة من تهديد ووعيد حنين إلى العراق و أهله يتخللها وصف لمظاهر لحياة البدوية وما يميزها من خشونة وشظف عيش مستحسن وممدوح وتبرز الناقة بشكل كبير عند المتلمس إذ لا نكاد نجد قصيدة تخلو من وصفها أو ذكرها حتى عرضا و خصوصا في كامالياته .

***البسيط:** بحر ممتزج التفعيلات ثمانيها، تفعيلاته:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن×2

ويقال بأن البسيط سمي بهذا الاسم لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية سببان

---

[1] يوسف بكار: في العروض والقوافي دار المناهل بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص85

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص60

[3] الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، ص78.

[4] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 316.

[5] المرجع نفسه، ص363.

[6] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص199.

وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه[1]

ويذهب العروضيون إلى أن هذا البحر فيه "بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تصنع نغمة أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر وكامل النزول منه بمنزلة الجوق الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة[2] والبسيط من البحور الكثيرة الرواج عند الشعراء قديما وحديثا [3]الجاهليون بل المتأخرون على النظم على وزنه ولم يشذ المتلمس عن هؤلاء حيث البسيط عنده المرتبة الثالثة بنسبة وصلت 17,25% من مجموع الاستعمال لإحساسه" بما في رنته من ملاءمة للعنف وبما بمجراه من الكلام الصارخ الجهير[4]

***الوافر:** من البحور الصافية السداسية ضابط وزنه: مفاعلتن مفاعلتن فعولن×2

وقد سمي الوافر بهذا الاسم لوفرة مقاطعه القصيرة [5]، وفي هذا البحر"تدفق استمده من أصله (بحر المتقارب) إلا أن نغمه ينبتر في آخر كل طر وهذا الإنبتار شديد المفاجأة وله أثر عظيم جدا في نغمة الوافر إذ يكسبها رنة قوية ...تسلبه مزية الإطراب الخالص ولكنها تعوضه تعويضا عظيما عن هذا النقص بأنها للآداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة أم في الرقة الغزلية والحنين [6] ولم يحرص الشاعر على النظم على هذا الوزن إذ مثل نسبة: 3,98% وهي نسبة منخفضة مقارنة بالأوزان الثلاثة الأولى إذ لم ينظم على وزنه سوى قصيدة واحدة انتظم الحنين والشوق إطارها العام منذ مطلعها :

صبا من بعد سلوته فؤادئ وأسمح للقرينة بانقياد[7]

و الممعن النظر في هاته القصيدة يلاحظ تسارع نغماتها وهذه خصيصة لهذا الوزن

---

[1] الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، ص54.

[2] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص507.

[3] رابح بو حوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص24.

[4] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص530.

[5] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص183.

[6] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص

[7] الديوان، ص165.

فهو"متلاحق النغمات مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها اسراع وتلاحق وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعا دفعا كأنه يخرجها من مضخة[1]

وعدم احتفاء المتلمس بهذا البحر راجع إلى طبيعة هذا البحر من ناحية وحالة الشاعر النفسية من ناحية أخرى.

وفي نهاية الحديث عن هاته البحور الشعرية نورد رأي حازم القرطاجني فيها حيث يقول : «فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة وتجد للبسيط بساطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد»[2]

***الزحافات والعلل:** يعتري التفعيلات تحولات تغير صورتها المثالية إلى صورة أخرى بالحذف أو التسكين أو الزيادة غير أن هذه "التحولات تبقى لا تمثل إلا هوامش زمنية مؤقتة قد يفارقها الشاعر من بناء إلى آخر في منظومه الشعري[3] وتقسم هذه التغيرات من حيث اللزوم وعدمه إلى أربعة أقسام:الزحاف،العلة،الزحاف الجاري مجرى العلة ،العلة الجارية مجرى الزحاف[4]

وفي محاولة منا للتعرف على دخول التغييرات على أشعار المتلمس قمنا بإحصاء التفعيلات السالمة والمتغيرة نتج عنه ما يلي:

التفعيلات	عددها	نسبتها
السليمة	859	% 53,15
المتغيرة	757	%46,84

---

[1]عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص407 .

[2]حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986 ، ص259.

[3] عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ص 73.

[4] الزحاف الجاري مجرى العلة: يشبه العلة في اللزوم، والعلة الجارية مجرى الزحاف سميت بذلك لأخذها حكم الزحاف في عدم اللزوم.

نلاحظ من خلال الجدول تقارب نسب كل من التفعيلات السليمة والمتغيرة وهي ظاهرة صحية متى توفرت في الشعر أحدثت توازنا خصوصا في تلك البحور التي تمتاز بسرعة إيقاعها فالزحافات والعلل تكسر من تلك السرعة وهذا طبعا ما لم تكن طاغية لأن كثرتها تدل على خلل ما يعانيه الشاعر فهي كالملح الذي يلجأ إليه من حين لآخر بمقدار .

أ-الزحافات: الزحاف "تغيير مختص بثواني الأسباب خاصة خفيفة أو ثقيلة[1]وتنقسم الزحافات إلى بسيطة ومركبة[2] وقد مثل طغيان الزحافات على العلل ظاهرة أسلوبية في شعر المتلمس بنسبة (87,31%) إذ أحصينا (661) زحافا موزعة كالآتي:

الزحاف	عدده	نسبة وروده
القبض	366	%48,34
الإضمار	155	%20,47
الخبن	110	%14,53
العصب	15	%1,98
الطي	14	%1,84
الكف	01	%0,13

ولعل أهم ملاحظة يمكننا الخروج بها من الجدول هو الانعدام المطلق للزحافات المركبة من شعر المتلمس إضافة إلى تفاوت نسب الزحافات البسيطة إذ مثل كل من

---

(1) محمد بن علي المحلي: شفاء الغليل في علم الخليل، حققه وقدم له وعلق عليه: شعبان صالح، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م، ص69 .

(2) فالبسيطة هي (الإضمار:تسكين الثاني المتحرك ،الخبن:حذف الثاني الساكن، الوقصحذف الثاني المتحرك،الطي:حذف الرابع الساكن، العصب :تسكين الخامس المتحرك القبضحذف الخامس الساكن) أما المركبة فأربعة:(الخبل=الخبن+الطي،الخزل = إضمار+طي،الشكل:خبن + كف ،النقص= عصب +كف).

القبض والإضمار و الخبن والطي نسبا عالية بينما حقق كل من العصب والطي نسبا متوسطة بينما احتل الكف آخر الترتيب .

القبض:حذف الخامس الساكن[1] وقد اختص في شعر المتلمس بالدخول على الطويل دون سواه حيث مثل نسبة (48,34%) لوروده (366مرة) ويسمى حينما يلازم عروض الطويل من بداية القصيدة لنهايتها زحافا جاريا مجرى العلة وتعود وفرته في شعر شاعرنا لاعتماده على بحر الطويل الذي نادرا ما يأتي سالما لكون القبض أكثر ما يأتي في بحر الطويل.

الإضمار: تسكين الثاني المتحرك[2] وهو مختص بالدخول على بحري الكامل والوافر بخاصة مثل عند المتلمس (20,47%) لدخوله على 155 تفعيلة.

الخبن: حذف الثاني الساكن[3]وقد ارتبط عند الشاعر ببحر البسيط محققا نسبة(14,53%).

ب-العلل: العلة في اللغة المرض أما اصطلاحا فهي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، وبالنقص أو بالزيادة يلحق الأعاريض والأضرب فقط ... لازم في في كل أعاريض القصيدة وأضربها[4].

لم تدخل العلل كثيرا على شعر المتلمس إذ مثلت (12,68%) من مجموع التغيرات لدخولها على 96 تفعيلة موزعة بين العلل التالية:

العلل	عددها	نسبتها
القطع	33	%4,35
القطف	18	%2,37
الترفيل	14	%1,84

---

(1) السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص18

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص19.

الحذذ	12	%1,58
الكسف	06	%0,79
الحذف	04	%0,52
الثرم	03	%0,39
الشتر	02	%0,26
الخرم	02	%0,26
الثلم	01	%0,13

الملاحظ هنا تقارب نسب العلل وأهم العلل :

القطع:حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ماقبله[1]

تختص هذه العلة بالدخول عل بحر الوافر خاصة وجاءت في مقدمة العلل الداخلة على شعر المتلمس بنسبة قدرها 4,35%

القطف:اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة واسكان ما قبله[2]

وهي علة تدخل على الوافر أيضا،وقد مثلت نسبة 2,37 %

الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع [3] دخل في شعر المتلمس على مجزوء الكامل.

الحذذ:حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة[4] وكانت نسبة حضوره 1,58%

ثالثا:

القافية والروي: القافية في اللغة"نهاية العنق وسميت قافية لأنها تقفو الكلام أي

---

[1]محمد مصطفى أبوشوارب: علم العروض وتطبيقاته، مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، 2006، ص53.

[2]المرجع نفسه، ص52.

[3]السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص17.

تأتي في آخره"[1]

أما اصطلاحا فيعرفها ابراهيم أنيس قائلا: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا جزء هاما من الموسيقى الشعرية فهو بمثابة الفواصل الموسقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة" [2]

وتكتسي القافية أهمية كبرى في النص الشعري" فهي لا تعني مجرد التطابق بين الأصوات ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية وهي بذلك تؤدي وظيفة عضوية في المركب الموسيقي في الشعر[3]

هذا عن تعريفها وأهميتها أما بالنسبة لتحديدها فقد اختلف أهل العروض في تعيينها بين قائل بأنها حرف الروي وبين من قال أنها آخر كلمة غير أن المعمول به حاليا بالاتفاق هو تحديد الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي قضى بأنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن[4]

وبالتالي قد تكون القافية مرة كلمة ومرة كلمتين ومرة ثالثة بعض كلمة.

وسنحاول في هذا المبحث استكشاف أنواع القوافي عند المتلمس ثم معرفة مدى مساهمتها في تشكيل موسيقى الأبيات.

أنواع القوافي:

أ-**القافية المقيدة:**وهي ما كانت ساكنة الروي[5]وقد برز شكل واحد من هذا عند شاعرنا وهو القافية المقيدة المجردة :الخورنق .

ولذلك لم تمثل القوافي المقيدة عموما إلا نسبة 5,88% من مجموع القوافي

---

(1) آدم ثويني: علم العروض والقوافي، دار صفاء لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص246.

(3) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، دت، ص12.

(4) رابح بو حوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص.

(5) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص136.

ب-القافية المطلقة: وهي القافية المتحرك رويها بفتح أو ضم أو كسر[1]

وقد طغت القوافي المطلقة بنسبة 94,11% ولعل حالة الشاعر النفسية والتأزم الداخلي يفسر لجوءه إلى استخدام القوافي المطلقة .

والقافية المطلقة نوعان :

الأول :القافية المطلقة الموصولة الثاني:الموصولة بخروج ويكون هذا الوصل منحصرا في الهاء[2]

وقد تجلت عند المتلمس كما يلي :

ما وصله واو	ما وصله ألف	ياء	هاء
خلل	يتكرما	مظلل	عواقبه
ملبوس		أخادد	
يرمس		انقياد	
أتبع		قبري	
الآجر			
تضرس			
تلبس			
جوالب،الدهر			

من الجدول نستنتج بأن الشاعر اعتمد على القوافي المضمومة الروي والضم أقرب ما يكون إلى السكون ولذلك جاء معبرا عن الحزن العميق والسكون في حياة الشاعر وضيق أفقه.

وهناك تقسيم آخر للقوافي على أساس عدد المتحركات بين ساكني القافية إلى الأنواع

---

(1) محمد مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، ص228.

(2) يوسف بكار: في العروض والقوافي، ص31 .

التالية :

1 – قافية المتكاوس :وهي ما كان بين ساكنيها أربعة أحرف متحركات وتكون صورتها على ذلك : 0///

وهي قليلة الشيوع لكون الأذن تستكره كثرة المتحركات ولم يستعملها المتلمس في قصائده.

2–قافية المتراكب: وهو أن يتوالى ثلاثة متحركات بين ساكنيها وقد استعملها الشاعر مرتين فقط (لا تئلي)، (تلأ جدو)، أي بنسبة (11،76%)

3–قافية المتدارك: وهي ما كان بين ساكنيها حرفان متحركان وتكون صورتها().

وقد مال إليها شاعرنا كثيرا، إذ بلغ عددها عشرة قواف محققة بنسبة (58،82%)

4–قافية المتواتر: وهو أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية [1]، وقد مثلت عند المتلمس بنسبة (29،41%) لاعتماد الشاعر عليها خمسة مرات.

- **الروي:**لقد التزم الشاعر في بنائه للقافية بأربعة حروف وهي: الروي، الوصل، الردف، التأسيس. غير أن أهم عنصر تنبني عليه القصيدة، ولا تستغني القافية عنه، والروي الذي هو آخر حرف أصلي في البيت.

وقد نوع المتلمس أحرف الروي كما يبينه الجدول الآتي:

الصوت	تواتره رويا	نسبة تواتره
السين (س)	05	29،41
الدال (د)	03	17،64
اللام (ل)	02	11،76
الباء (ب)	02	11،76
الراء (ر)	02	11،76

[1]السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص105.

الميم (م)	01	5،88
العين (ع)	01	5،88
القاف (ق)	01	5،88

انبنت مدونة المتلمس على ثماني أحرف بتواترات متقاربة توزعت كالآتي:

• السين (س): تواتر (خمس مرات) بنسبة 29،41% محققا أعلى نسبة التواتر ورغم كون هذا الحرف "قليل الاصول في المعاجم " [1] إلا أن الشاعر أجاد فيه ويكاد يقصره على دعوة قومه إلى الثورة واستنهاض هممهم،إذ مثل هذا النوع من قصائده بطاقة حزن كتبها الشاعر بدم القلب إلى أهله في العراق،وخاطب قوما وتروا ببعض دمهم فاستمرؤوا الذل فأنكر عليهم هذا الزاد الخبيث ودعاهم إلى الثورة بالملك الطاغية"[2]

*[د،ل،ر،ب] شكلت هذه المجموعة نسب متوسطة في ذاتها مرتفعة في مجموعها،وتنعت الدال والباء والراء بالقوافي الذلل،أما اللام فهي أ حلى القوافي لسهولة مخرجها وكثرت أصولها في الكلام[3]

*[ع،ق،م] وهي مجموعة ضعيفة التواتر،وربما يفسر عدم بناء الشاعر قصائده على روي العين والقاف لعسر الأولى وتحامي الشعراء عن الثانية[4]

غير أن الأمر الذي يستحق التوقف قليلا هو عدم اهتمام المتلمس بالميم رويا رغم سهولة مخرجها وكثرت أصولها في الكلام.

---

[1]السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص105.

[2]وهب رومية:الرحلة في القصيدة الجاهلية،اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط1، فبراير، 1975، ص176.

[3]عبد الله الطيب:المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص58.

[4]المرجع نفسه، ص61.

موسيقى المقاطع:

المقطع هو المفرد المتخيّر لختام البيت والإطار الذي يحتضن القافية أو بعضها، وهو يلفت الانتباه من عدة نواح منها موسيقاها [1]، وقد اقتصرت مظاهر موسيقى المقاطع عند المتلمس في التصدير المبثوث في القصائد بشكل عفوي.

*** التصدير:**

رد الصدور على أعجازها " وهو كل كلام وجد في نصفه الأخير لفظا يشبه لفظا موجودا في نصفه الأول، ثم اللفظان إما متشابهان من جميع الوجوه، وهما إما أن يكونا موضوعين لمعنى واحد أو لمعنيين وإما غير متشابهين من جميع الوجوه" [2].

والتصدير وسيلة موسيقية فعالة في جلب الانتباه، وتأتي اللفظة الأولى تارة في أول الصدر وأخرى في وسط الصدر وحينا آخر في آخر السطر.

أما اللفظة الثانية فتأتي دائما في آخر العجز ومن أشكاله في شعر المتلمس نجد:

1-اللفظ الأول في وسط الصدر وشكله:

_____()_____ _____( )_____

ومن أمثلته قول الشاعر:

فمـــرا على قبري فقوما فسلما وقولا سقاك الغيث والقطر يا قبـــر [3]

2-اللفظ في آخر الصدر وشكله:

_____()_____ _____()_____

قد طـــال ما أحببتهـــا وودتهـــا لو كـــان يغني عنك طـــول تودد [4]

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات.

[2] فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص 133

[3] الديوان: ص 256.

[4] المصدر نفسه: ص 134.

ومـــا كنت إلا مثـــل قاطع كفه بكف لـــه أخرى فأصبح أجذمـــا[1]

3- اللفظ الأول في أول العجز وشكله:

( )————————() ————————

ويمكن التمثيل له بقول الشاعر:

لذي الحلم قبل اليوم ما تقرع العصا وما علـــم الإنســـان إلا ليتعلما[2]

يعيـــرنـــي أمـــي رجـــال لا أرى أخـــا كـــرم إلا بـــأن يتكرما

وهناك شكل قليل أورده المتلمس في معرض التأكيد مختص بالعجز شكله:

() ()————————() ————————

مثل قوله:

القـــوم آتوكـــم بـــأرعن جحفـــل حذقيـــن إلا تفرسوهم تفرسوا[3]

أحارث إنا لو تشـــــــاط دماؤنا تزيّلن حتى لا يمس دم دمـــا[4]

وعموما يعزى عدم اهتمام الشاعر بالزينة اللفظية من محسنات وقواف داخلية إلى إيثاره المعنى على المبنى، و إلى الجو العام الذي يسيطر على نفسه، إذ أننا لا نستطيع الشك في صدق عاطفته ولا عمق مشاعره، وهو ما ينأى به التنميق والتلقيح فهو يعبر عن نفس محترقة، وفؤاد عليل جريح، يوجه الخطاب إلى مستمعين خاصين، لا يهمه تحقيق شعره للمتعة بقدر ما يريده أن يكون صدى وصورة لأحاسيسه.

ومن خلال دراستنا للبنية الصوتية و العروضية لأشعار المتلمس استطعنا تمييز الآتي:

- لقد ساهم توزيع الصوامت في التعبير عن المعنى عند شاعرنا، إذ نقلتنا بعض

---

[1] المصدر السابق: ص 32.

[2] المصدر نفسه: ص 14-26

[3] المصدر نفسه: ص 216.

[4] المصدر نفسه: ص 16.

الصوامت إلى جو الشاعر وبيئته وجعلتنا نشاركه حياته وآماله وآلامه، وخصوصا صامت السين الذي كان كالوتر الحساس الذي عزف على أنغامه حزنه وأساه، وحنينه.

– وإذا انتقلنا إلى المقاطع وجدنا بنية أشعاره المقطعية حافلة بالكنوز والرموز أغرتنا بالتعمق فيها والاستماع إلى صوت الشاعر من خلالها، إذ عبر عن تأزمه وضيق أفقه وحنقه من قلة حيلته من خلال المقاطع المغلقة، وعن أمله بغد مشرق يخلو من عمرو بن هند، ومن أبي قابوس، و يعيد للشاعر أحلامه الوردية عن طريق المقاطع المفتوحة.

– ولا حاجة لنا عادة إعطاء تفسير على ندرة البديع من قاموس شاعرنا ظنا منا بأن ما قيل سابقا يوفي بالغرض.

أما عروضيا فلم يخرج الشاعر عن المعهود– إن جاز لنا هذا التعبير – بتركيزه على أربعة أبحر شعرية (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر) غير أن الجدير بالملاحظة هنا حقا، هو تقدم الكامل على البسيط في درجة الاستعمال عند المتلمس، بينما هو متأخر عنه عند أغلب شعراء الجاهلية، فهل كان ذلك اعتباطا– لا أظن ذلك – بل جاء لتلبية حاجات قد يعجز البسيط عن استيعابها، وقد وجدنا أكثر ما تجسد ذلك في قصيدته التي نظمها على مجزوء الكامل، والتي لو نظمت على بحر البسيط لما خلقت فنيا تلك النشوة ولما خلقت ذلك الأثر.

– وقد جاءت قوافي الشاعر معبرة عن تمكن الشاعر وقدرته على شد الانتباه، رغم أننا نؤكد في كل مرة على طبع الشاعر وارتجاليته، لكونه وليد عصر قل فيه الاحتفاء والانتصار للصنعة والتكلف، ثم الظروف التي عاش فيها وعانى منها.

الفصل الثاني:

البنية الصرفية والتركيبية وأصداؤهما التعبيرية

أولا: البنية الصرفية ومظاهرها

- مدخل

1 – أبنية الأسماء

2 – أبنية الأفعال

ثانيا: البنية التركيبية وتداعياتها

- تمهيد

1 – الجملة الفعلية وأنماطها

2 – الجملة الاسمية وصورها

3 – الجملة الطلبية

4 – الجملة الشرطية

5-التقديم والتأخير

6 – الجملة المنفية

7 – الجملة المؤكدة

أولا: البنية الصرفية ومظاهرها

مدخل:

يتطلع هذا البحث إلى سبر أغوار أبنية الأسماء وكذا الأفعال في شعر المتلمس، طلبا لأثرهما الأسلوبي داخل النسيج اللغوي لهذا الشعر، وقبل الولوج إلى ذلك كله، يجدر بنا إعطاء لمحة عن علم الصرف تنظيرا.

يعني الصرف عند اللغويين " التغيير ومن معانيه الوزن " [1]. أما اصطلاحا فينظر إليه على أنه: " علم بأصول تعرف به أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب "[2]، وقيل أيضا: " تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة " [3]. ولأهميته تلك نعته القدامى بأنه صنو النحو[4] لكونه ميزان العربية وبه تعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها ولا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به[5].

ويطلق اللغوين المحدثون من الأجانب مصطلح " MORPHOLOGY " على علم دراسة صيغ الكلمة " forms " وصياغتها " formation ".

وقد عده القدامى أشرف شطري العربية ... فالذي يبين شرفه احتياج جميع المشتغلين باللغة العربية من نحوي ولغوي إليه أيما حاجة، ولذلك ينبغي أن يقدم علم التصريف على غيره من علوم العربية؛ إذ هو معرفة ذوات الكلم من أنفسها من غير تركيب، ومعرفة الشيء نفسه قبل أن يتركب ينبغي أن تكون مقدمة على معرفة أحواله

---

(1) – أحمد فليح وآخرون: مبادئ في علم الصرف، المركز القومي للنشر، ط 1، ص 9.

(2) – رضي الدين محمد الحسن الستراباذي: شافية بن الحاجب، ج 1، تحقيق: محمد نور الحسين – محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص 09.

(3) – أحمد فليح: مبادئ في علم الصرف، ص 09.

(4) – أبو الفتوح بن جني النحوي: المصنف شرح لكتاب التصريف للإمام، ج 3، ص 284.

(5) – محمود أحمد نحلة: لغة القرآن في جزء عم، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ص 381.

التي تكون له بعد التركيب[1]، وعليه فموضوع علم الصرف يتناول قسمين:

1 – قسم يتناول ما يطرأ على أبنية الكلم من تغيرات مختلفة لضروب من المعاني، كان تغير صورة المصدر مثلا إلى الفعل الماضي أو المضارع أو الأمر أو إلى اسم الفاعل أو أي صيغة أخرى تحمل دلالة جديدة كالمشتقات بأنواعها والتصغير والنسب وجمع التكسير.

2 – وقسم يتناول ما يطرأ على بنية الكلمة من تغيرات لا تكون دالة على معان جديدة كما في القسم الأول بل يتناول تلك التغيرات التي تتعلق بعلاقات الأصوات داخل البنية مع بعضها البعض[2].

أما فوائد دراسة (علم الصرف) فهي كثيرة منها:

1 – ضبط بنية الكلمات العربية ليصح نطقها وتسلم حروفها من التصحيف.

2– التعرف على المادة الأصلية لمفردات اللغة في المعاجم العربية كالأسماء التي حدث لها قلب مكاني والأفعال المعتلة وما حذف من الأفعال والأسماء من حروف.

3– يساعد على سلامة وصحة الاستعمال اللغوي فيعرف المتحدث أو الكاتب أن هناك فرق في المعنى بين: وعد وأوعد، ومرض وامرض وقسط وأقسط.

4 – يساعد على معرفة متى يجب تأكيد المعنى بالنون ومتى يجوز ومتى يمتنع، كما يفرقا به بين الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول[3].

ويعنى علم الصرف بالأسماء المتمكنة وهي الأسماء المعربة غير المبنية أصالة، لكون الأسماء المبنية لا يأتي فيها التغيير والتحويل للزومها صيغة واحدة[4].

---

[1] – ابن عصفور الإشبيلي: الممتع في التصريف، ج 1، تحقيق: فخر الدين قباوة، الدار العربية للكتاب، تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، ط 1، 1390 هـ/ 1970 م، ص 27 – 30.

[2] – عبد الحميد مصطفى السيد: المغني في علم الصرف، د ط، د ت، ص 15.

[3] – عبد الجواد إبراهيم: أسس علم التصريف (تصريف الأفعال والأسماء)، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 1423 – 2002، ص 6، 7.

[4] – عبد الحميد مصطفى السيد: المغني في علم الصرف، ص 16.

وبذلك تقصى من الدراسة الصرفية الأسماء الأعجمية التي عجمتها شخصية كإسماعيل ونحوه، والأصوات كغاف، وما شبه بها من الأسماء المتوغلة في البناء نحو (من) و(ما) إضافة إلى الحروف بجميع أنواعها[1].

والدراسة الأسلوبية في المستوى الصرفي تعنى بأحوال اللفظة ودراسة بنيتها واشتقاقها وما يحدث فيها من تغيير وتوليد الألفاظ من بعضها البعض[2].

فاهتمام الأسلوبيين يكمن في الصيغ الظاهرة؛ لكون الوسيلة الفعالة في اكتشاف الوحدات الصرفية ذات المنزع الأسلوبي الدلالي هي البروز الأسلوبي، لذلك نجد (ريفاتير) يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل فيعرفه بأنه: "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا أغفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة"[3].

ومن هذا المنطلق سيتمحور عملنا حول وصف البنية الصرفية للأسماء وذلك بالتعريف على الأسماء المهيمنة في مدونة الملتمس والتي صنفناها من حيث الجمود والاشتقاق، أما بالنسبة للأفعال فسيتم الاهتمام بالصيغ المجردة والمزيدة لهاته الأفعال واستنباط دلالاتها الأسلوبية.

1- أبنية الأسماء:

يقسم الصرفيون الأسماء المتمكنة إلى قسمين: جامدة ومشتقة:

أ-**الأسماء الجامدة:** هي ما لم يؤخذ من غيره، وهي إما أن تدل على ذات فقط، وإما أن تدل على معنى فقط [4]، غير أن بعض الصرفيين يخرجون ما دل على معنى من دائرة الأسماء الجامدة ويلحقونها بالمشتقة (ونعني بها المصادر بمختلف

---

[1] – ابن عصفور الإشبيلي: الممتع في التصريف، ص 35.

[2] – نزيه إعلاوي: اللغة العربية، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الكندي، أربد، الأردن، ط 1، 1999، ص 16.

[3] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 83.

[4] – عبد الستار عبد اللطيف احمد سعيد: أساسيات علم الصرف، ج 2، المكتب الجامعي الحديث، 1999، ص 24.

أنواعها)[1]، وهمنا هنا هو استكشاف بنية الأسماء الغالبة عند شاعرنا ومدى ارتباطها أسلوبيا بظروفه ومحيطه.

والجداول الآتية تحدد الأسماء الجامدة عند المتلمس:

الاسم الجامد	نوعه	الاسم الجامد	نوعه
أمي	موصوف لذات	ابنما	موصوف لذات
رجال	//	الكف	//
أخا	//	يداه	//
كرم	موصوف لمعنى	حتف	موصوف لمعنى
عرض	//	الشجاع	موصوف لذات
حسبا	//	مساغا	موصوف لمعنى
حارث	موصوف لذات	نابيه	موصوف لذات
دماؤنا	//	دركا	موصوف لمعنى
بهثة	//	عقب	//
الانف	//	سنة	//
نصابي	موصوف لمعنى	شبهة	//
أسرتي	//	عصما	موصوف لذات
الناس	موصوف لذات	نصر بهثة	//
خده	//	آل زيد	//

[1] – ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، احمد مختار عمر، مصطفى النحاس زفران: النحو الأساسي، دار الفكر العربي، ط 1997، ص 82.

ميله	موصوف لمعنى	حبل	//
الحلم	//	القرينين	//
اليوم	//	قوي	موصوف لمعنى
العصا	موصوف لذات	أديم	موصوف لذات
أخوالي	//	البلى	موصوف لمعنى
نقيصة	//	الهجاء	//
الأسود	موصوف لذات	اللات	موصوف لذات
العرانين	//	الأنصاب	//
ميسما	//	هندا	//
صحف	//	الله	//
خلل	//	الثواء	موصوف لمعنى
الملوك	موصوف لمعنى	ثوب العجر	//
الغدر	//	شأن	//
الآفات	//	مراس الحرب	//
عرقوب	موصوف لذات	علافا	موصوف لذات
شيمته	موصوف لمعنى	اللوذ	//
مثل	موصوف لمعنى	حضن	موصوف لذات
الفحولة	//	دين	موصوف لمعنى
عرك	//	الجمال	موصوف لذات
الرهان	//	أكوار	//

الخؤولة	موصوف لذات	عجل	موصوف لمعنى
العموم	//	الظلم	//
الطبن	//	القوم	موصوف لذات
بيت	//	سامة	//
حول	//	شعف	//
الثني	//	البزل	//
كافر	//	قلوص	//
قط	//	النواقيس	//
مداد	//	هوى	موصوف لمعنى
جدول	//	الرمل	موصوف لذات
آل بكر	//	جندم	//
نخلة القصوى	//	قسم	موصوف لمعنى
الدهاريس	موصوف لمعنى	دمشق	موصوف لذات
عراق	موصوف لذات	الكداديس	//
سبل	موصوف لذات	ذنب	موصوف لمعنى
البوباة	//	جواد	//
عمرو	//	نصيب	//
قابوس	//	الجيران	موصوف لذات
آل وهب	//	عدي	//
عصب	موصوف لمعنى	الرأي	موصوف لمعنى

نذير	موصوف لذات	أسماء	موصوف لذات
عوف	//	فلاة	//
مجاميس	//	العيس	//
البوس	موصوف لمعنى	علم	//
حار	موصوف لذات	مسافة	//
الضغابيس	//	حباب الماء	//
حب	//	أمون	//
العراق	//	ذات معجمة	//
الدهر	موصوف لمعنى	كلكل	//
القرية	موصوف لذات	المرء	//
السوس	//	مصيبة	موصوف لمعنى
بصرى	//	الطير	موصوف لذات
ضيما	موصوف لمعنى	ميتة	موصوف لمعنى
حرا	موصوف لذات	الممر	موصوف لذات
جلدك	//	دفها	//
العجز	موصوف لمعنى	العدو	موصوف لمعنى
الأوتار	//	النحوص	موصوف لذات
السيف	موصوف لذات	ضيق	//
بيهس	//	أجد	//
نعامة	//	مغابنها	//

القوم	//	رب	//
رهطه	//	السرى	//
أثواب	//	السراب	//
الجون	//	متون	//
تبعا	//	الجدجد	//
صُمِّ الصفح	//	المرو	//
زروع	//	أخفافها	//
المنجنون	//	جذب	موصوف لمعنى
العِرْضُ	//	القرينة	موصوف لذات
ذباب	//	النَّجَاءُ	//
دَدٌ	موصوف لمعنى	الأجرد	موصوف لذات
الود	//	بلاد	//
تودد	//	قوم	//
السماك	موصوف لذات	طريفة بن العبد	//
الفرقد	//	قذالة	//
رأسه	//	أخذ	موصوف لمعنى
مهنَّد	//	الدنيَّة	//
أمامة	//	خطة	//
الخيانة	موصوف لمعنى	مِعْضَدُ	موصوف لذات
المغالة	//	السوءات	موصوف لمعنى

الخنا	//	أحسابكم	//
ببلدة	موصوف لذات	نعم	موصوف لذات
الغدر	موصوف لمعنى	الحواثر	//
ملك	موصوف لذات	مَعْبَدُ	//
أمه	//	العبد	//
قطينها	//	عبدكم	//
المفاصل	//	أخاكم	//
أيره	//	العبد	//
المرود	//	جنبه	//
الباب	//	المِطْرَدُ	//
حاجة	موصوف لمعنى	أهلي	//
المرء	موصوف لذات	الله	//
غاوة	//	دُرّي	موصوف لمعنى
بيتي	//	فراقهم	//
أرضك	//	بينهم	//
ابنا قلابة	//	أهلي	موصوف لذات
عاداتكم	موصوف لمعنى	أهل	//
عوف بن عامر	موصوف لذات	الأصل	موصوف لمعنى
طُوَّسٌ	//	زلفة	//

معدٌ	//	الأدنين	موصوف لذات
سلوته	موصوف لمعنى	خوى	//
فؤادي	موصوف لذات	عوف	//
القرينة	//	ابن معاذ	//
انقياد	//	قومه	//
المومـاة	//	العيب	موصوف لمعنى
عقارا	//	أمري	//
الدن	موصوف لذات	أمري	موصوف لمعنى
حبابها	//	مُنْعَرَجُ اللوى	موصوف لذات
حدق الجرد	//	أمر	موصوف لمعنى
حُبُّهَا	موصوف لمعنى	قومي	موصوف لذات
علق	موصوف لذات	ضبيعة	//
علم	موصوف لمعنى	أناسي	//
تقوى	//	أخوالي	//
الله	موصوف لذات	جوارهم	//
حفظ	//	أصل	موصوف لمعنى
المال	//	العود	موصوف لذات
سيد	//	عين صيد	//
البلاد	//	هواي	موصوف لمعنى
زاد	//	لعلع	موصوف لذات

إصلاح	//	جيش	//
الفساد	//	الشعراء	//
أخواهم	//	النقرس	موصوف لمعنى
خبرا	موصوف لمعنى	نيطل	//
الأنفس	موصوف لذات	آل دوفن	موصف لذات
الصحيفة	موصوف لذات	قومس	موصوف لذات
حباؤه	//	خشية	موصوف لمعنى
المتلمس	//	حباؤه	موصوف لذات
صحيفته	//	عار	موصوف لمعنى
كوره	//	قبيلي	موصوف لذات
عنس	//	أحمس	//
مداخلة الفقارة	//	حيّ	//
عرمس	//	بني ضبيعة	//
عنس	//	خشية	موصوف لمعنى
لحمها	//	دمي	//
نسعها	//	جلدي	موصوف لذات
وجناء	//	ابن العبد	//
الهواجر	//	أمك	//
لحمها	//	ساحة	موصوف لمعنى
نقبها	//	الملك	موصوف لذات

أديم	//	الرشاد	موصوف لمعنى
جزع	موصوف لمعنى	أمر	//
فؤادها	موصوف لذات	عواقبه	//
مَكَّاء الضحى	موصوف لذات	ظهر آله	موصوف لذات
الصحيفة	//	نجيع	//
الحباء	//	الجوف	//
ترائبه	//	عظامي	//
الخسف	موصوف لمعنى	قبري	//
رُمَّتَه	موصوف لذات	دنية	موصوف لمعنى
أحد	//	نصري	//
ضيم	موصوف لمعنى	الإخوان	//
رحلي	موصوف لذات	المليك	موصوف لذات
سامة	//	حيٌّ	موصوف لمعنى
شعف	//	خطة	//
جيش	//	الأمر	//
جيش	//	الهوان	//
المطية	//	حمار	موصوف لذات
الأنساع	//	القوم	//
عرض التنوفة	//	الحُرُّ	//
النَّجْدُ	//	الرَّسلة	//

البلاد	//	الأُجُدُ	//
نائرة	موصوف لمعنى	بكر	موصوف لذات
السوء	//	عبد القيس	//
ضبيعة	موصوف لذات	الخط	//
كهلها	//	بطنه	//
وليدها	//	الفهد	//
الحرب	//	خسف	موصوف لمعنى
الرجال	//	الأذن	موصوف لذات
القوم	//	عير الأهل	//
أرعن	//	الوتد	//
القوم	//	الذراعان	//
أميرهم	//	سندس	//
قوم	//	الوجه	//
النساء	//	ديباج	//
حنق	موصوف لمعنى	سراته	//
سقم	موصوف لذات	ديابوذة	//
حنيفة	//	الرَّوق	//
حقهم	موصوف لمعنى	ذو الأرطي	//
الكفالة	//	سراته	//
التوثق	موصوف لمعنى	برق	موصوف لذات

حذر	//	أرطأة	//
الخزى	//	دفها	//
السيف	موصوف لذات	الليل	//
الموت	موصوف لمعنى	ربها	//
ابن بدرة بيهس	موصوف لذات	قيس	//
اللبانة	موصوف لمعنى	قيس	//
الهوى	//	أرضه	//
حبال	//	سمائه	//
الغانيات	موصوف لذات	ذراع	//
أدماء	//	قيس اليماني	//
حُرُّ الهجان	//	ناقتي	//
حُرُّ الصريم	//	قيس	//
جدد	//	المرء	//
أرندج	//	قيس	//
بابه	//	السدير	//
أسنتها	//	بارق	//
البيض	//	مبايض	//
الزغف	موصوف لذات	الخورنق	موصوف لذات
حلق	//	القصر	//
صوراما	//	سنداد	//

حصن	موصوف لمعنى	النخل	//
ملزق	//	الغمر	//
جاه	//	اللذات	//
العقبان	موصوف لذات	صاع	//
الليوث	//	ديسق	//
رأيك	موصوف لمعنى	الثعلبية	//
الظلم	//	البدو	//
أفنية البيوت	موصوف لذات	دوامة	//
خشية	موصوف لمعنى	المولود	//
الموت	//	أرماحنا	//
الرَّدى	//	المخنق	//
حفيظة	//	الأيام	//
فوارس	موصوف لذات	اللزبات	موصوف لمعنى
صعب	//	جُرْدٌ	موصوف لذات
محارب	//	أطناب البيوت	//
خليليَّ	موصوف لذات	مثقفات	موصوف لذات
يوما	//	مناياكما	//
الدهر	//		
قبري	//		
الغيث	//		

القطر	//		
قبر	//		
ساعة	//		
الدهر	//		
الدنيا	//		
وَرَقٌ	موصوف لمعنى		
عذب	موصوف لذات		
القوم	//		
حد	//		
قرة	//		
مفاصله	//	أفناء	موصوف لذات
الخمر	//	سعد بن مالك	//
العيس	//	رسالة	//
الكوانس	موصوف لذات	الغرب	موصوف لذات
الضحى	//	جانبه	//
مُوْلِيٍّ	//	الأمور	موصوف لمعنى
بقول الصيف	//	صديقك	موصوف لذات
ألسنها	//	أخوك	//
لس	//	ذنب	موصوف لمعنى
حُلَّبها	//	القذى	//

الصقر	//	الناس	موصوف لذات
وصل	موصوف لمعنى	بيضة البلد	موصوف لمعنى
صاحبه	موصوف لذات	صحيفة	موصوف لذات
خليل	//	منذر	//
النُّصح	موصوف لمعنى	عقد	موصوف لمعنى
الماء	//	جاركم	موصوف لذات
خيبر	موصوف لذات	لحى	//
صالبه	//	رقاب	//
أخوكم	//	ظنك	موصوف لمعنى
بيننا	موصوف لمعنى	الرجل	موصوف لذات
جزاء	//	عهدها	//
سنمار	موصوف لذات	رق	موصوف لذات
أياد	//	كتابها	//
دارها	//	ابن الجلندي	//
تكريت	//	صاحب الخيل	//
حَبَّها	//	جيفر	//
عضد	موصوف لمعنى	الفقر	موصوف لمعنى
ذات عرق	موصوف لذات	عيب	//
ثنية	//	الغنى	//
أبو قابوس	//	النظر	//

حوض	//	دار	موصوف لذات
إخوته	//	أميمة	//
ريب المنون	موصوف لمعنى	الرَّكب	//
الدار	موصوف لذات	لعهدك	//
لأم الكتائب	//	أبكار المخاريط	//
أرطأة	//	نما نصها	//
العين	//	المدمقس	//
الجون	//	الطوط	//
عمرو بن هند	//	الصبح	//
دفئها	موصوف لذات	الغزالة	موصوف لذات
الأنف	//	الحماطيط	//
الأضراس	//	قوم	//
العدس	//	سلم	موصوف لمعنى
ملك	//	وحش	موصوف لذات
النهار	//	وحش الفلاة	//
الليل	//	نفعك	موصوف لمعنى
مومسة	//	الله	موصوف لذات
كلب	//	أصحاب النجائب	//
أربته	//	العصور	//

المرس	//	العصور	//
الرجال	//	الدارميون	//
فخذيك	//	دماؤهم	//
القرس	//	شفاء	موصوف لمعنى
أنف	//	الداء	//
وجه	//	المجنَّة	//
ثناياه	//	الخبل	//
رؤوس جراد	//	نصيحة	//
إرين	موصوف لذات	نصحه	موصوف لمعنى
أو قابوس	//	رأي	//
الحر	//	سلمى	موصوف لذات
قومي	//	قضأة	//
ابن مالك	//	سلمى	//
حقكم	موصوف لمعنى	دارما	//
رقابها	موصوف لذات	ودهم	موصوف لمعنى
الخيل	//	الحلم	//
الدم	//	يوما	//
الناس	//	ربيعة	موصوف لذات
شك	موصوف لمعنى	حكم	//
اليدين	موصوف لذات	جيش	//

الفم	//	الريح	//
الناس	//	ثوبه	//
الصحيفة	//	الليل	//
رحله	//	كلب	//
الزاد	//	الصوت	//
نعله	//	الندى	//
بريد	موصوف لذات	حبّه	موصوف لمعنى
عمرو	//	الهم	//
خوفا	موصوف لمعنى	اللحم	موصوف لذات
أرضه	موصوف لذات	الحصى	//
إنسائه	//	عذق	//
الكافور	//		

عرفت الأسماء الجامدة حضورا قويا في شعر المتلمس، إذ أحصينا لها ما يربوا عن 504 اسما، بنسبة قدرها 73.46% وهي نسبة عالية تحيلنا إلى افتراضات عدة لتعليل هذا الحضور، خصوصا إذا علمنا بان الشاعر قد اعتمد على الموصوفات لذات بكثرة إذ بلغ تواترها (353) اسما بنسبة 70.07%، ولعل الافتراض الذي يبدو أنه أقرب إلى الصواب هوواقع الشاعر الحياتي، والذي ألقى بظلاله على الواقع الشعري، فشاعرنا مكسور النفس، عليل الذات بفعل الطرد وتنكر الخلان، وقعود الأهل عن أخذ النصيحة بنفض الذل والهوان عنهم، وهو قبل ذلك كله منال من نسبه، وأي قضية تستفز العربي أكثر من ذلك كله، مما جعله يصعد من نبرة الحنق والغضب من الملك الغشوم (عمرو بن هند) بسبب النكبة، فنراه يخاطبه بلهجة المتحدي تارة:

فإذا حللت ودون بيتي غاوة فابرق بأرضك ما بدا لك وأرعد[1]

والهازئ تارة أخرى:

آليت حب العراق الدهر أطعمه والحب يأكله في القرية السوس

لم تدر بصري بما آليت من قسم ولا دمشق إذا ديس الكداديس[2]

أي سطوة بقيت لذلك الملك الذي حلف ألا يطأ المتلمس أرض العراق ولا يذوق حبها ما عاش إذا علم أن الحب في دمشق يأكله السوس لكثرته.

ويحضر المكان بقوة في شعر المتلمس، والذي قد يحمل في طياته ارتباط الشاعر النفسي بالمكان، بعد أن حرم منه واقعا ظلما وعدونا:

إن العراق وأهله كانوا الهوى فإذا نأى بي ودهم فليبعد[3]

ويتخذ الشعر من حنين الناقة معادلا موضوعيا لحنين نفسه وتشوقها إلى أرضها ومحلتها:

حنّت إلى نخلة القصوى فقلت لها بسل عليك ألا تلك الدهـــــاريس

أمي شآمية إذ لا عـــــراق لنا قوم نودهم إذ قومـــــــنا شوس

لن تسلكي سبل البـــــواة منجدة ما عاش عمرو وما عمرت قابوس[4]

وإلى جانب ذلك نجد حضورا متميزا لأسماء الأشخاص والقبائل المرتبطين بقضيته الرئيستين النسب والأخذ بالثأر، فتراه يخاطب آل بكر حينا يثير فيهم الحمية، ليأخذوا ثأرهم من ملك أودى بفتاهم وشاعرهم، وجعلهم تابعين له:

يا آل بكر ألا لله أمـــــــــكم طال الثواء وثوب العجز ملـــــبوس

---

(1) – الديوان، ص 147.

(2) – المصدر السابق، ص 95، 97.

(3) –المصدر نفسه، ص 135.

(4) – المصدر نفسه، ص 85، 92، 93.

أغنيت شاني فاغنوا اليوم شانكم واستحمقوا في مراس الحرب أوكيسوا[1]

وتارة أخرى يخاطب قومه:

أبلغ ضبيعة كهلها وولـــــيدها والحرب تنبو بالرجال وتضرس

القوم آتوكم بأرعن جـــــحفل حنقين إلا تفرسوهم تفـــــرسوا

خير من القوم العصاة أميرهم يا قوم فاستحيوا النساء الجلس [2]

فهو يهيب بهم، أن يدفعوا الخطر عن أنفسهم، بالاستعداد لملاقاة أعدائهم الذين اعدوا العدة، فلتستعدوا ولا تبقوا عاجزين خانعين، لأن الجلوس للنساء، وليس للرجال الذين لهم صيتهم في الحرب.

كما لا يتوانى الشاعر عن ضرب الأمثلة بنماذج بشرية رفضت الظلم، وعزمت على اخذ الثأر فكان لها ما أرادت:

نعامة لما صرَّع القوم رهطه تبين في أثوابه كيف يلبس [3]

فمن طلب الأوتار ما حز أنفه [4] **قصير وخاض في الموت بالسيف بيهس**

وإلى جانب أسماء الذوات، نجد أسماء المعاني وإن كان حضورها بدرجة أقل، إذ تواترت 161 مرة بنسبة 29.96%، وقد صور الشاعر من خلالها مجتمع المناذرة عامة وبلاد الملك (عمروا بن هند) بخاصة أقسى تصوير وأشنعه، لما رسم للملك صورة في غاية القبح بعد أن نجا من غدر هذا الملك الطاغية وهرب فارا إلى الشام [5]،

---

[1] – المصدر نفسه، ص 86.

[2] – المصدر السابق، ص 215،216، 218.

[3] – المصدر نفسه، ص 116.

[4] – المصدر نفسه، ص 113.

الشام[1]، فنجده يهجوهم ويهجوه بقوله:

إن الخيانة والمغالة والخنا والغدر أتركه ببلدة مفسد

ملك يلاعب أمه وقطينها رخو المفاصيل أيره كالمرود

بالباب يطلب كل طالب حاجة فإذا أخلا فالمرء غير مسدد [2]

ويركز في هجائه على الطعن في نسبه من جهة أمه .. فهي امراة مشهورة بفسوقها لا يخفى أمرها على أحد:

ورهنتني هندا وعرضك في صحف تلوح كأنها حلل

شر الملوك وشرها حسبا في الناس من علموا ومن جهلوا

الغدر والآفات شيمته فافهم فعرقوب له مثل [3]

فالشاعر يهجم على الملك بشراسة وقوة، وينعته بصفات هي في غاية الإقذاع والانتقاص، فهو أسوا الملوك، وشرهم حسبا ونسبا سواء في ذلك من علموهم أو جهلوهم، فهؤلاء جميعا خزاية ومنقصة، مجبول على الغدر مفطور على الخيانة مدخول النسب من جهة أمه وأخواله، ولهذا فهو مخبول ضعيف، يتلاعب به جلساؤه كما يتلاعب الصبية بالطن:

بئس الفحولة حين جدتهم عرك الرهان وبئس ما بخلوا

اعني الخؤولة والعموم فهم كالطبن ليس لبيته حول [4]

ومن هنا نرى بان الأسماء الجامدة بشقيها قد ساهمت في التعبير عن حالة المتلمس

---

[1] – حمدي منصور: صورة الملك عمروا بن هند في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 2006/2/20، ص 430.

[2] – الديوان. ص 146، 147.

[3] – المصدر نفسه، ص 45، 46.

[4] – المصدر نفسه، ص 48.

النفسية، كما رسمت صورة لآلامه وأحزانه وأشواقه أيضا إلى بلده العراق الذي ظل أمنية عز تحقيقها.

ب – الأسماء المشتقة: المشتق هو ما اخذ من غيره، وهو أقسام هي اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغة المبالغة، اسما الزمان والمكان والمصدر الميمى والمصدر الصناعي.

وعند استقرائها في شعر المتلمس وجدنا الآتي:

المشتق	نوعه	المشتق	نوعه
كريم	صفة مشبهة	المكاييس	صفة مشبهة
اللئيم	//	منازله	اسم مكان
المُذمِّما	اسم مفعول	مطرق	اسم مفعول
متنقلا	اسم فاعل	معقولة	//
المزنما	اسم مفعول	راكبها	اسم فاعل
الجبار	صيغة مبالغة	مسلوس	اسم مفعول
قاطع	اسم فاعل	مقيوس	//
أجذم	اسم مفعول	أما ليس	صفة مشبهة
مذمما	//	شآمية	مصدر صناعي
زنيما	صفة مشبهة	شوس	صفة مشبهة
دانيا	ام فاعل	منجدة	اسم مكان
مظلل	اسم فاعل	جود	صفة مشبهة
ملبوس	اسم مفعول	الضغابيس	//

خلابيس	اسم مفعول	محسوس	اسم مفعول
ضعيف	صفة مشبهة	مألوس	اسم مفعول
قذف	اسم مفعول	مستعمل	//
ناء	صفة مشبهة	ظاعن	اسم فاعل
مغموس	اسم مفعول	المَعْصِيَّ	اسم مفعول
معكوس	//	مُضيَّع	//
رهن	صفة مشبهة	كريما	صفة مشبهة
صريع	اسم فاعل	خاذلا	اسم فاعل
عافي	//	متخلفا	//
مخافة	مصدر ميمي	شارب	//
املس	صفة مشبهة	حاد	//
راسيا	اسم فاعل	مستفاد	اسم مفعول
المتلمس	//	أيسر	اسم تفضيل
آبي	اسم تفضيل	مبلغ	اسم فاعل
أشمس	//	أملس	صفة مشبهة
المرصد	مكان	متنكس	اسم فاعل
مَبْرَك	//	أملس	صفة مشبهة
الأجرد	صفة مشبهة	سادرا	اسم فاعل
هديّهم	اسم فاعل	الهمام	صفة مشبهة
هَديٌّ	//	الغويَّ	اسم مفعول

الرَّدي	اسم مفعول	محمولا	//
مفسد	اسم فاعل	راكبه	اسم فاعل
طالب	//	مظلوما	اسم مفعول
مسدد	اسم مفعول	حريصا	صفة مشبهة
مقيم	اسم فاعل	فقيرا	صفة مشبهة
وال	اسم فاعل	المليك	//
معتمد	اسم مفعول	منزلهم	اسم مكان
منازله	اسم مكا	الأذَّن	صفة مشبهة
حافظ	اسم فاعل	مربوط	اسم مفعول
رصد	اسم مفعول	خليل	صفة مشبهة
مشهورة	//	راج	اسم فاعل
ولاة	اسم فاعل	المُبَسَّق	//
مبتعد	اسم مفعول	المولود	اسم مفعول
العصاة	اسم فاعل	العاني	اسم فاعل
أميرهم	صفة مشبهة	المرهَّق	اسم مفعول
الجَلس	اسم فاعل	ذُبلا	اسم فاعل
كاشحا	//	حُصدا	اسم مفعول
قطاع	صيغة مبالغة	المضاعف	//
نابيئ	اسم فاعل	موثق	//
متوجس	//	ملزق	مصدر ميمي

أملس	صفة مشبهة	محلة	//
نزيع	//	زوراء	صفة مشبهة
معرس	اسم فاعل	عادية	اسم فاعل
فرح	صفة مشبهة	حلقا	//
متعَّبس	اسم فاعل	جامعا	//
رحب	صفة مشبهة	مربوط	اسم مفعول
ماجد	اسم فاعل	أغرٌّ	صفة مشبهة
متانَّس	//	أبلق	//
ممتَّع	اسم مفعول	جوالب	اسم فاعل
برود	صيغة مبالغة	فوارس	صفة مشبهة
حلَّبها	//	الكماة	اسم فاعل
الهمام	//	خليل	صفة مشبهة
جليل	صفة مشبهة	نصر	//
محل	مصدر ميمي	مترف	اسم مفعول
معاتبا	اسم فاعل	مسرور	//
مقارف	/	بطرٌ	صفة مشبهة
مجانبه	//	عائب	اسم فاعل
مشاربه	مصدر ميمي	أكبر	اسن تفضيل
صاحبه	صفة مشبهة	مشتاقا	اسم مفعول
خليل	//	المتحوس	اسم فاعل

شاربه	اسم فاعل	متئب	//
محموما	اسم مفعول	حريصا	صفة مشبهة
مدنفا	//	القانصان	اسم فاعل
الذليل	صفة مشبهة	منتكس	اسم مفعول
متظاهر	اسم فاعل	ضاحكا	اسم فاعل
الطرير	صفة مشبهة	محبوكة	اسم مفعول
//	//	منقشع	اسم فاعل
مسطور	اسم مفعول	مطلع	مصدر ميمي
صاحب	صفة مشبهة	أصحاب	صفة مشبهة
مثبور	اسم مفعول	حكما	//
غويٌّ	صفة مشبهة	عدلا	//
أعجم	صفة مشبهة	مستتبح	اسم فاعل
كنار	صيغة مبالغة	معُصِم	//
مواشكة	اسم فاعل	نُوَّم	//
مكمَّم	اسم مفعول	مستسمع	//
		مطعم	مصدر ميمي
		مقبلا	اسم فاعل
		الضيف	اسم مفعول
		المتقِّسم	اسم فاعل
		ظالما	//
		نازح	//
		السائلي	//
		غريب	صفة مشبهة

والجدول التالي يبين تكرار ونسبة كل مشتق على حدة:

المشتق	تكراره	نسبة التكرار
اسم الفاعل	65	%35.71
اسم المفعول	46	%25.27
الصفة المشبهة	48	%26.37
صيغة المبالغة	06	%3.29
المصدر الميمي والصناعي	07	%3.84
اسم المكان	06	%3.29
اسم التفضيل	04	%2.19
المجموع	182	

نلاحظ من خلال الجدول سيادة أسماء الفواعل بنسبة 35.71% تليه الصفة المشبهة بنسبة 26.37% متبوعة باسم المفعول بنسبة 25.27% بينما تقل صيغة المبالغة واسم التفضيل بنسبة 3.29% و2.19% على التوالي، وهو ما له دلالات نفسية لدى الشاعر.

1 – اسم الفاعل والصفة المشبهة : تواتر اسم الفاعل 65 مرة، بينما تواترت الصفة المشبهة 48 مرة وكلاهما من المشتقات، غير أن اسم الفاعل يشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم يدل على الحدث ومن قام به، بينما تشتق الصفة المشبهة من الفعل اللازم للدلالة على المنعوت، وغالبا ما تبنى من باب فَعِل بكسر العين ومن باب (فَعُل)

بضمها[1].

وقد جاء وجودهما عن المتلمس تلبية لحاجات نفسية وموضوعية فرضها موضوع شعره، ولذلك نجدها تكثر في قصائده وتقل في أخرى، وتتعاور الفواعل عند المتلمس بين المتكلم والمخاطب والغائب، فتارة نجده هو الفاعل:

فلا تحسبني خاذلا متخلفا ولا عين صيد من هواي ولعلع [2]

ويقول أيضا

كأني شارب يوم استبدوا وحث بهم لدى الموماة حاد [3]

وأخرى المخاطب:

أعاذل إن المرء رهن مصيبة صريع لعافي الطير أو سوف يرمس[4]

أما الصفة المشبهة فقد عبرت عن الصفات الخلقية كالكرم واللؤم والكياسة كما في قوله:

ومن كان ذا عرض كريم فلم يصن له حسبا كان اللئيم المدمما[5]

<u>2 – اسم المفعول</u>: اسم مشتق يصاغ من مصدر الفعل المبني للمجهول للدلالة على الحدث وعلى من وقع عليه الفعل [6]، وقد ورد عند شاعرنا بتواتر قدره (46 مرة) بنسبة 25.27%، وقد تركز في قصائد دون غيرها من ذلك قول الشاعر في سينيته:

يا آل بكر ألا لله أمكم [7] **طال الثواء وثوب العجز**

---

[1] – محمد منال عبد اللطيف: المدخل إلى علم الصرف، دار المسيرة، ط 1، 2000، ص 48، 52.

[2] – الديوان. ص 160.

[3] – المصدر نفسه، ص 165.

[4] – المصدر نفسه. ص 110.

[5] – المصدر نفسه: ص 16.

[6] – محمد منال عبد اللطيف: المدخل إلى علم الصرف، ص 50.

[7] – الديوان. ص 76.

ملبوس

ينتقل بعدها إلى وصف ناقته:

معقولة ينظر التشريق راكبها كأنها من هوى للرمل مسلوس [1]

ثم يتفرع عنه إلى العتاب:

عيرتموني بلا ذنب جواركم هذا نصيب من الجيران محسوس

فإن تبدلت من قومي عديكم إني إذا لضعيف الرأي مألوس [2]

ويختمها أخيرا بالأبيات:

كم دون أسماء من مستعمل قذف ومن فلاة لها تستودع العيس [3]

ومن ذرى علم ناء مسافته كأنه في حباب الماء مغموس [4]

جاوزته بأمون ذات معجمة تنجو بكلكلها والرأس معكوس [5]

نرى هنا بان أسماء المفاعيل قد ساهمت في رسم الجو العام للقصيدة، والتي مثلت مرحلة انتقالية بين مرحلتين الأولى في العراق، والثانية في الشام، ولذلك فلا عجب أن تكون مشاعره مجهولة، جهل مصيره كما وشت بإحساس الخوف والحزن عنده، "فالفعل الإنساني هنا هامشي تماما، كالحياة المحالة إلى زمانها الموضوعي، والتي تبدو ثوبا أعاره الدهر للإنسان يوشك أن ينتزعه منه في كل لحظة ليلقي به في هاوية مصيره أخيرا، والوعي الشعري بذلك يرسم صورة للعالم الإنساني الملقى في فضاء

---

[1] – المصدر السابق، ص 82.

[2] – المصدر نفسه، ص 99.

[3] – المصدر نفسه، ص 100.

[4] – المصدر نفسه، ص 101.

[5] – المصدر نفسه، ص 102.

الدهر، هذا العالم الذي لا فاعل فيه عدا الدهر، ولا فعل فيه إلا الموت، غير أن ذلك ليس العالم الوحيد الممكن، إذ لابد من الخلاص، وهذا الخلاص لا يأتي من أي مكان خارجي، بل ينبثق من الوعي الشعري الذي يؤسس فاعليته انطلاقا من كونه وجودا للدهر[1]. وهو ما تجسد من خلال الخلاص من هذا الماضي، وإعلان القطيعة معه، فهو النجاة بعينها:

أودي الذي علق الصحيفة منهما ونجا حذار حبائه المتلمس [2]

---

[1] – هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، حزيران / يونيو 2007، ص 115.

[2] – الديوان. ص 177.

2- أبنية الأفعال:

تكتمل دراسة الأفعال بربطها بالسياق الوارد فيه، وهو لأن الفعل لا يؤدي وظيفته بمعزل عن النسق الذي وضع فيه، وقد جاءت الأفعال في شعر المتلمس مختلفة الأزمنة والدلالة، وقد تم رصدها وفق الجدول التالي:

صيغة الفعل في الماضي	نوعه	تواتره	نسبة التواتر
فَعَل	مجرد الثلاثي	219	%52.89
أفعل	مزيد الثلاثي بحرف	54	%13.04
تفعّل	مزيد الثلاثي بحرفين	32	%7.72
فَعِل	مجرد الثلاثي	31	%7.48
فعّل	مزيد الثلاثي بحرف	25	%6.03
افتعل	مزيد الثلاثي بحرفين	18	%4.34
فاعل	مزيد الثلاثي بثلاثة أحرف	16	%3.86
استفعل	مزيد الثلاثي بثلاثة أحرف	13	%3.14
فعلل	مجرد الرباعي	03	%0.72
تفاعل	مزيد الثلاثي بحرفين	03	%0.72

نلاحظ من خلال الجدول سيطرة صيغ (فعَل) بتواترها 219 مرة، ثم صيغة (أفعل) بتواترها 54 مرة، بينما ندرت بعض الصيغ مثل (فعلل) و(تفاعل) بحيث لم يرد على هذه الصيغة من الأفعال سوى (03) لكل واحدة.

أ – 1 – أبنية الأفعال الثلاثية المجردة:

* – **صيغة (فَعَلَ)** :(تفعَل، تفعِل، يفعِل، تفعُل، يَفْعُلُ): وردة صيغة (فَعل) بأبنيتها المختلفة وهي صيغ الثلاثي المجرد (صحيح ومعتل) (219 مرة)، ووفق أزمنة الفعل الثلاث (ماضي، مضارع وأمر) بنسبة 52.89% لتمثل أكبر نسبة مشكلة بذلك سمة أسلوبية بارزة في شعر المتلمس.

وقد ارتبطت هذه الصيغة بالأفعال الدالة على الحركة، والأعمال القائمة على فعل الرؤية وباقي الحواس، وهذه الرؤية تنزاح عن المشاهدة العينية إلى الرؤية العقلية بمعنى العلم والمعرفة، ومن ذلك قوله:

يعيّرني أمي رجال لا أرى أخا كرم إلا بأن يتكرما [1]

إلى جانب الأفعال ذات الدلالة المباشرة كقوله:

لم يعلموا أن قد مشى حذر الخزى بالسيف للموت بن بدرة بيهس[2]
بيهس[2]

هذا وقد شكلت الأفعال الثلاثية المعتلة ظاهرة أسلوبية بارزة لدى شاعرنا بتواتر قدره (128 مرة) محققا نسبة (58.44%) من مجموع الأفعال الثلاثية، وهو ما يستدعي الوقوف عندها، فهل يجوز لنا أن نستعير من هاته الأفعال اسمها لنسقطه على حال الشاعر النفسية، وهل يمكننا أن نعتبر بأن الاعتلال والاضطراب في نفس الشاعر المتولد عن الظروف الاستثنائية والتي جعلته طريدا خائفا يترقب، يتوجع ويقتله الحنين بلا نزال إلى أرض أصبحت ميعادا لهلاكه، وهو من كان وراء هذه الكثرة الملفتة للنظر للأفعال المعتلة في شعره.

ولعل العينة التالية تجيب عن تساؤلنا، إذ يقول فيها الشاعر:

---

[1] – المصدر السابق. ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 113.

يا آل بكر ألا لله أمكم [1] طال الثواء وثوب العجز ملبوس

نجد الشاعر هنا يستحث (آل بكر) قومه الأبعدين، وقوم (طرفة بن العبد)، على نفض غبار الذل عنهم، والثأر لفتاهم المقتول غدرا ومكرا بخديعة الملك الغشوم، فإقامتهم على الذل قد طالت وتجاوزت الحد، والشاعر قد أغنى شانه عنهم وتفطن للخديعة، فليحتذوا حذوه ولكن في ساحات النزال إذا لا مناص لهم من ذلك، وقد ساهمت الأفعال (طال، أغنيت، النزال، كيسوا) في التعبير عن انكسار الشاعر واعتلال نفسه لحال آل بكر، وحرصه على مستقبلهم ومصيرهم، وفي موضع آخر يقول حكاية عن ناقته أنيسه في الوحدة ورفيقه في المأساة والعزلة:

حنت قلوصي بها والليل مطرق بعد الهدو وشاقتها النواقيس[2] النواقيس [2]

هذه الناقة التي أضناها الحنين عند اشتداد سواد الليل أين تتراقص الهموم والأحزان على الإنسان بعد الهجوع والسكينة، يهيج شوقها النواقيس التي سمعتها فتذكرها بالذي مضى، وقد أسعف الفعل (شاق) الشاعر في التعبير عن شكواه، ونقل اضطراب ناقته ومعه اضطرابه ليضطرنا إلى مشاركته أحزانه، ولواعج نفسه.

غير أنه يريد أن يكبح جماح هذه الناقة، ويحول بينها وبين التفكير في المضي في هذا الأمر، لأنه هلاكها ومورد أحزانها فلتصرف النظر عنه:

أنى طربت ولم تلحي على طرب ودون إلفك أمرات أماليس

لن تسلكي سبل البوباة منجدة ما عاش عمرو وما عمرت قابوس[3]

فالحاجز بينها وبين ما أرادت ليس بعد مكان فقط، بقدر ما هو ظلم وصلف

---

[1] – المصدر السابق، ص 76.

[2] – المصدر نفسه، ص 82.

[3] – المصدر نفسه، ص 92، 93.

خصوم جعلوا الحلم كابوسا ما عاشوا وما عمروا.

* – **صيغة (فَعِلَ)** : تواترت هذه الصيغة (31 مرة) بنسبة 7.48% والمتتبع لورودها يلاحظ أن جل أفعال هاته الصيغة يعبر عن معاني مجردة كالعلم، الجهل، وصفات خلقية كالكرم والبخل، من ذلك قول المتلمس:

شر الملوك وشرها حسبا [1] في الناس من علموا ومن جهلوا

فعمرو بن هند عند الشاعر هو العلم في الشر بين كل الملوك ومن أسوئهم حسبا، سواء فيهم الذين يعلمهم الناس أو يجهلونهم.

ب – 2 – الصيغ المزيدة:

* – **بحرف:**

* **أفعل** : تواترت هذه الصيغة (54 مرة) بنسبة 12.88% محتلة بذلك الرتبة الثانية من مجموع الأفعال، وقد حملها الشاعر عديد المعاني منها:

* – **التعدية:** كما في قول الشاعر:

إذا ما أديم القوم أنهجه البلى تفرى وإن كتبته وتخرما [2]

* **التصيير والتغيير:** وذلك في قوله:

أطردتني حذر الهجاء ولا واللات والأنصاب لا تئل [3]

يخاطب شاعرنا الملك (عمرو بن هند) الذي صيره طريدا ذليلا وغير حاله من الرخاء والأمان إلى الخوف والاضطراب، وذلك مخافة أن يهجوه، ولكنه يتوعده، ويقسم له أقساما مغلظة بأن ما يحذره واقع لا محالة، بل بصورة أنكى وأفظع.

* – **المطاوعة:** وذلك في قوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص 46.

[2] – المصدر نفسه، ص 40.

[3] – المصدر نفسه، ص 42.

فلما استقاد الكف بالكف لم يجد له دركا في أن تبينا فأحجما [1]

فأحجما [1]

* **النفي:** كما في قوله:

شدوا الجمال بأكوار على عجل والظلم ينكره القوم المكاييس[2]

المكاييس [2]

وهذا في معرض حديث الشاعر عن جماعات رفضت الضيم، وأنكرت الظلم، فرضت بمغادرة المكان والأشخاص الذين ساموهم خسفا، وذلك ضمن دعوة المتلمس (آل بكر) إلى الثورة والانتفاضة عن الظلم فضرب لهم المثال المشرق الذي يجب أن يحتذوا حذوه.

* **الدخول في الزمان:** ومثال ذلك:

وَما كُنتُ إِلا مِثلَ قاطِعِ كَفِّهِ بِكَفٍّ لَهُ أُخرى فَأَصبَحَ أَجذَما[3]

أَجذَما [3]

يقرر الشاعر هنا بأنه لو تعرض بالإساءة لأخواله عن طريق هجائهم فسيكون حينذاك كمن يقطع كفه بأختها، فكما اليدان مرتبطتان ببعضهما فكذلك الإنسان لا يستطيع التملص من نسبه سواء في ذلك من جهة أعمامه أو من جهة أخواله.

* **الإزالة والسلب:** وذلك في قوله:

عَصى تُبَّعاً أَيّامَ أُهلِكَتِ القُرى يُطانُ عَلى صُمِّ الصَفِحِ وَيُكلَسُ [4]

وهذا في معرض حديث المتلمس عن الجون (وقد اختلف فيه بين من قال بأنه قصر، وبين من قال بأنه جبل)، الذي ظل شامخا واستعصى على عوادي الزمن من

---

[1] – المصدر نفسه، ص 33.

[2] – المصدر السابق، ص 80.

[3] – المصدر نفسه، ص 32.

[4] – المصدر نفسه، ص 117.

غزاة وطامعين، أو عوامل الطبيعة، وذلك في الوقت الذي أزيلت باقي القرى وأهلكت.

* **بمعنى تفعَّل:** مثل قوله:

وَلَكِنَّني أَغرَبتُ في جَيشِ طَوَّسٍ وَكَانَت مَعَدٌّ كُلَّ أَوبٍ تَصَدَّعُ [1]

* **الإثبات والإيجاب:** وذلك فيقوله:

قد طال ما أحببتها وودتها لو كان يغني عند طول تودد [2]

وكذلك قوله:

يُعطونَ ما سُئِلوا وَالخَطُّ مَنزِلُهُم كَما أَكَبَّ عَلى ذِي بَطنِهِ الفَهَدُ [3]

رسم لنا الشاعر في هذا البيت صورة سلبية لقوم خانعين، لا يعرفون للرفض سبيلا، شبههم بالضب الذي يأكل قيأه، إمعانا في تنفير (آل بكر) من التمثل بهم.

2 – (فعّل): تكررت هذه الصيغة (25 مرة) بنسبة قدرها (5.96%) من مجموع الأفعال، ومن بين المعاني الدالة عليها:

* **التكثير:** كما في قوله:

وَكُنّا إِذا الجَبّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ أَقَمنا لَهُ مِن مَيلِهِ فَتَقَوَّما [4]

يفتخر الشاعر في هذا المقام بقومه الذين بلغوا من البأس والقوة شأنا كبيرا، جعلتهم لا يهابون حتى الملك الجبار، إذا أمال بوجهه عنهم تيها وعجبا، بل يقومون اعوجاجه بحد السيف حتى يرجع عن غيه.

- **التعدية:** وذلك في قوله:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 161.

[2] - المصدر السابق، ص 134.

[3] – المصدر نفسه، ص 205.

[4] – المصدر نفسه، ص 24.

لِذي الحِلمِ قَبلَ اليَومِ ما تُقرَعُ العَصا وَما عُلِّمَ الإِنسانُ إِلا لِيَعلَما[1]

3 – (فاعَل): ترددت هذه الصيغة (16 مرة) بنسبة (03.81%) ومن معانيها:

* **المشاركة:** كقوله:

إِذا جاوَزَت مِــن ذاتِ عِرقٍ ثِنّيــةً فقُل لأبي قابوسَ ما شِئتَ فارعُدِ[2]

وكذلك قوله:

أَخوكَ الّذي إِن رِبتَهُ قال إِنّما أَرَبتُ وَإِن لاينتــه لانَ جــانِبُــــه[3]

وقوله أيضا:

فجاوبه مستسمع الصوت للنــدى له مع إتيان المهبيــن مطعــم[4]

ب – المزيد بحرفين:

1 – (تفعَّل) تواترت (32 مرة) بنسبة (7.63%) ومن معانيها:

* – **التكلف:** كما في قوله:

تجاوز عن الأدنين واستبق ودهم ولن تستطيع الحلم حتى تحلما[5]

فإظهار الحلم عند الشاعر واصطناعه هو أول طريق للحلم.

- **التجنب:** ومثال ذلك قوله:

أَحارِثُ إِنّا لَو تُشاطُ دِماؤُنا تَزَيَّلنَ حَتّى لا يَمَسَّ دَمٌ دَما[6]

---

(1) – المصدر نفسه، ص 26.

(2) – المصدر السابق، ص 280.

(3) – المصدر نفسه، ص 268.

(4) – المصدر نفسه، ص 317.

(5) - المصدر نفسه، ص 312.

(6) – المصدر نفسه، ص 16.

فدماء قوم الشاعر نقية صافية تتجنب ان تختلط مع غيرها حتى لو مزجت.

2 – (تَفَاعَلَ): تواترت (3 مرات) بنسبة (0.71 %) ومن معانيها:

* **المشاركة:** كما في قوله:

تناولنِي من أرضِهِ وسمائه برَحبِ ذراعٍ ماجدٌ متأنّسُ[1]

- **التكلف:** مثل قوله:

وَقَد أَتَناسى الهَمَّ عِندَ اِحتِضارِهِ بِناجٍ عَلَيهِ الصَيعَرِيَّةُ مُكدَمِ[2]

فالمتلمس يتكلف تناسي الهم، حتى وإن لم ينسه حقا فيحاول التسلية عنه برحلة على متن بعيره.

* **المطاوعة:** وذلك في مثل قوله:

وَإِذا الرِكابُ تَواكَلَت بَعدَ السُرى وَجَرى السَرابُ عَلى مُتونِ الجَدجَدِ[3]

3 – (افتعل): تواترت (18 مرة) بنسبة (4.34%) ومن المعاني التي دلت عليها هاته الصيغة:

* **الدلالة على معنى المجرد:** مثل قوله:

يَا عَائِبَ الْفَقْرِ أَلا تَزْدَجِرْ عَيْبُ الْغِنَى أَكْبَرُ لَوْ تَعْتَبِرْ[4]

* **الاتخاذ:** ومثال ذلك قوله:

---

(1) – المصدر السابق، ص 234.

(2) – المصدر نفسه، ص 320.

(3) – المصدر نفسه، ص 158.

(4) – المصدر نفسه، ص 290.

وَإِنَّ نِصابي إِن سَأَلتَ وَأُسرَتي مِنَ الناسِ حَيٌّ يَقتَنونَ المُزَنَّما[1]

* **المشاركة:** مثل قوله:

وَمَأطورَةٌ شَدَّ العَسيفانِ أَطرَها إِساراً وَأَطراً فَاِستَوى الأَطرُ وَالأَسرُ[2]

3 – المزيد بثلاثة أحرف:

– **(استفعل):** تواترت هذه الصيغة (13 مرة) محققة نسبة (3.14%) وأهم معنى أفادته عند المتلمس الطلب، وذلك في مواضع عديدة منها قوله:

أَغنَيتُ شَأني فَأَغنوا اليَومَ شَأنَكُمُ وَاِستَحمِقوا في مِراسِ الحَربِ أَو كيسوا[3]

فالشاعر يطلب من قومه (آل بكر) أن يكونوا حمقى في مراس الحرب ويستعملوا السلاح أو يكونوا فطناء ويحكموا الرأي، ويقول في موضع آخر:

أُجُدٌ إذا اسْتَنْفَرْتَها مِن مَبْرك حُلبَتْ مَغابِنُها بِرُبٍّ مُعْقَد[4]

فالشاعر يرسم لنا في هذا المشهد صورة ناقته إذا استنفرها من مكان بروكها كيف ان أرفاغها تتضح بالعرق كأنه دبس غليظ.

ويقول في موضع آخر:

خير من القوم العصاة أميرهم يا قوم فاستحيو النساء الجلس[5]

يستنهض المتلمس همم قومه ضبيعة وينبههم إلى استعداد عدوهم لملاقاتهم، ويهيب بهم ألا يجلسوا كالنساء لأن ذلك عيب عليهم.

---

(1) – المصدر نفسه، ص 22.

(2) – المصدر نفسه، ص 261.

(3) – المصدر السابق، ص 76.

(4) – المصدر نفسه، ص 138.

(5) – المصدر نفسه، ص 218.

- الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول:

لقد تحدث البلاغيون القدامى عن الفعل الذي لم يسم فاعله ونظروا في دلالته ومواقعه المتباينة، وهي وإن كانت نظرات إشارية، تعد بمثابة اللمحة الخاطفة لا التحليلية العميقة، إلا أنها تدل على ذوقهم البلاغي وحسهم المرهف بمواقع الكلام وأدوات التعبير[1] كما حددوا دواعي حذف الفعل من الجملة، بعضها عندهم لفظي والآخر معنوي كالرغبة في الاختصار، وكالمماثلة بين حركات الحروف الأخيرة في السجع، وكالضرورة الشعرية وبعضها الآخر معنوي كالجهل بالفاعل، وكالخوف منه أو عليه ... وكإبهامه أو تعظيمه بعدم ذكر اسمه على الألسنة صيانة له، أو تحقيره بإهماله، وكعدم تعلق الغرض بذكره، حيث يكون الغرض المهم هو الفعل، وكشيوعه ومعرفته في مثل: جبلت النفوس على حب من أحسن إليها، أي جبلها الله وخلقها [2]، ومقامات الكلام وسياقاته هي التي تحمل دلالة تلك الأغراض التي تختلف من موضع لآخر، فليس الغرض متعلقا أو دالا من حيث لفظته المفردة، ولكنه يأتي من التركيب وتعلق الألفاظ ببعضها.

والدارس لشعر المتلمس يلاحظ ورود الفعل المبني للمجهول بحيث شكل سمة أسلوبية تغري بدراستها، محاولين استكناه الأسباب الكامنة وراء بروزها، فقد بلغ تواترها (61 مرة) بنسبة (14.73%) وقد عرفت بعض القصائد حضورا مكثفا للفعل المبني للمجهول، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

أَحارِثُ إِنّا لَو تُشاطُ دِماؤُنا تَزَيَّلنَ حَتّى لا يَمَسَّ دَمٌ دَما [3]

لِذي الحِلمِ قَبلَ اليَومِ ما تُقرَعُ العَصا وَما عُلِّمَ الإِنسانُ إِلا لِيَعلَما [4]

---

[1] – محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة جديدة، ط 1، الشركة المصرية العلمية للنشر، القاهرة، 1997، ص07.

[2] – عباس حسن: النحو الوافي، ج 2، ط 12، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 97.

[3] – الديوان، ص 16.

[4] - المصدر نفسه، ص 26.

وَقَد كُنتُ أَرجو أَن أَكونَ لِعَقبِهِم زَنيماً فَما أُجرِرتُ أَن أَتَكَلَّما [1]

لِأُورِثَ بَعدي سُنَّةً يُقتَدَى بِها وَأَجلوَ عَن ذي شُبهَةٍ أَن تَوَهَّما [2]

إِذا لَم يَزَل حَبلُ القَرينَينِ يَلتَوي فَلا بُدَّ يَوماً مِن قُوىً أَن تُجَذَّما [3]

نلاحظ في هذه الأبيات حضور الفعل المبني بقوة، وبمعدل فعل في كل بيت، وإذا ربطنا هذه الأفعال بالسياق الوارد فيه يمكن أن نستشف سر هذا الحضور، والدلالات الكامنة وراءه، فالشاعر في كل هاته الأبيات يذكر أحداثا مركزا عليها، مهملا بذلك محدثيها، ففي البيت الأول مثلا يركز من خلال الفعل (تشاط) على الحدث نفسه والذي هو الإشاطة، بغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى هذا الاختلاط لأنه يريد تمرير رسالة إلى خاله الذي انتقص من قدره وعيره بنسبه مفادها انه سليل نسب رفيع، ومن نقاوته يتأبى على الاختلاط، وهذا الوصف وإن كان مغالى فيه، فإنه قد يتلمس للشاعر العذر في الإتيان به، لأن الشاعر يهدف من ورائه إلى التدليل على علو نسبه.

وإذا جئنا إلى البيت الثاني وجدنا الأمر نفسه تقريبا فتركيز الشاعر على حدثي (القرع والتعليم)، جعلاه يتخلى، أو لا يهتم بذكر الفاعل، فوجه استدلاله بمن قرعت له العصا وعُلِّم وليس من قرعها أو عَلَّم.

أما في البيت الثالث، لم يذكر الشاعر الفاعل، لأن خصومه هم أخواله.

وفي البيت الرابع أمسك الشاعر عن ذكر الفاعل للجهل به، فهو أراد أن يورث سنة تقتدي بها دون معرفة ولا تعيين الذين يقتدون بها.

وفي مواضع أخرى يقول الشاعر:

عَصى تُبَّعاً أَيّامَ أُهلِكَتِ القُرى يُطانُ عَلى صُمِّ الصَفِحِ وَيُكلَسُ[4]

---

[1] –المصدر نفسه، ص 37.

[2] – المصدر نفسه، ص 39.

[3] – المصدر السابق، ص 40.

[4] – المصدر نفسه، ص 158.

فالشاعر يتحدث عن (الجون) الذي ظل شامخا رغم عوادي الزمن، واستعصى على (تبع اليماني) في حين دانت له باقي القرى، ومحل الشاهد هنا هو الأفعال (أهلكت، يطان، يكلس) والتي إذا دققنا النظر في سياقها داخل البيت، لاحظنا لذلك دلالة معنوية جاءت لتلبية حاجات موضوعية يقتضيها المقام، فالشاعر ضرب (الجون) مثالا في القصيدة للتدليل على قوة ومنعة الحصن بغض النظر عن أسباب المنعة ودواعي الاستعصاء.

ويقول المتلمس في موضع آخر:

هلم إليه قد أثيرت زروعها وعادت عليه المنجنون تكدس[1]

يدعو الشاعر الملك على سبيل التهكم والتحدي، بان يأتي إلى هذه القرية بعد أن دبت الحياة في أوصالها بدليل الزروع المثارة وهو ما يهم، إذن فتركيز الشاعر على هذا الحدث جعله يغض الطرف عن المحدث.

---

[1] – المصدر السابق، ص 122.

المبحث التركيبي:

يهدف هذا المبحث إلى إبراز مكونات الخطاب الشعري للمتلمس في صورته التركيبية، ووصف نظام الجمل التي تنتظم هذا التركيب.

" إن الكلام سلسلة من الأصوات، والجملة إحدى حلقات هذه السلسلة التي تتميز ببنيتها وبمعناها "[1]، وهي ميدان علم النحو، لأنه العلم الذي يدرس الكلمات في علاقاتها بعضها مع البعض "[2]، وقد اختلفت تعاريف الجملة وتباينت حتى أحصى لها البعض ما يربو عن ثلاث مائة تعريف [3] إذ يعرفها بعضهم بأنها " مجموعة العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام وظيفيا " [4]، وقيل هي " الشكل اللغوي المستقل الذي لا يكون متضمنا في تركيب نحوي أو في شكل لغوي أطول "[5].

وإذا أجرينا مسحا للمؤلفات النحوية القديمة منها والحديثة وجدنا أن الجملة مصطلح نحوي ظهر متأخرا في مؤلفات النحاة إذا قارناه بمصطلحات أخرى، أما مفهومها فكان بديلا عنها مصطلح الكلام الذي شاع في جميع العصور[6].

إذ نجد الحريري في شرح الملحة يستخدم مصطلح الكلام نيابة عن الجملة، وذلك

---

[1] – محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص16.

[2] – عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1995، ص 77.

[3] – محمود أحمد نحلة: نظام الجملة في شعر المعلقات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، 1991/، ص12.

[4] – أبو السعود حسنين الشاذلي: المركب الإسمي الإسنادي وأنماطه من خلال القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص 15.

[5] – المرجع نفسه، ص 15.

[6] – محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص18.

في باب أطلق عليه (باب الكلام) إذ يقول: حد الكلام ما أفاد المستمع[1].

أما (أبو البقاء العكبري) فإنه في بابه (الكلام والجملة) يمزج المصطلحين وهو ما يعني أنه يثبت فرقا بينهما، إذ يعرف الكلام بقوله: عبارة عن الجملة المفيدة فائدة تامة، كقولك قم وصه[2].

ويحدد (رضي الدين الاستراباذي) الفرق بين الجملة والكلام: " والفرق بين الجملة والكلام أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، وسائر ما ذكر من الجمل فيخرج المصدر وأسماء الفاعل والمفعول والصفة المشبهة والظرف مع ما أسند إليه، والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته فكل كلام جملة ولا ينعكس[3].

ومهما يكن من أمر فإننا لسنا بصدد الدخول في هذه المتاهات ولا ترجيح آراء على حساب أخرى وإنما هدفنا في هذا المقام الاقتصار على إعطاء لمح وإضاءات فقط، لأن الإسهاب في مثل هاته المسائل قد يخرج بالبحث عن أهدافه ومراميه، إذ ننطلق من الظواهر اللغوية النحوية " للكشف عن القوانين الداخلية التي تساهم في ضبط الممارسة الكلامية من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام، كالتحكم في اندراج الكلمة مع الكلمة لتكوين الجملة، والجملة مع الجملة لتكوين الخطاب "[4].

ويعد أول من درس علاقة المستوى التركيبي بآثاره البلاغية والأسلوبية (عبد القاهر الجرجاني) بنظريته في النحو المسماة (النظم)، والتي يعرفها بقوله: " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه

---

(1) – أبو محمد الحريري البصري: شرح ملحة الإعراب، تحقيق وتعليق: بركات يوسف هبود، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص 62.

(2) – أبو البقاء العكبري: مسائل خلافية في النحو، تحقيق وتقديم: محمد خير الحلواني، دار الشروق العربي، بيروت، ط 1، 1412/1992، ص 35.

(3) – رضي الدين الاستراباذي: شرح كافية الحاجب، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1998، ج 1، ص 31، 32.

(4) – محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، ص 147.

وأصوله "[1] ففساد التركيب حسب عبد القاهر يؤدي إلى فساد المعنى وبالتالي قصوره عن أداء الوظائف المنوطة به، ويتضمن المستوى التركيبي دراسة التراكيب النحوية الشائعة في أسلوب الأديب وعلى الناقد أن يختار تلك الملامح النحوية التي تميز أسلوب كاتب ما عن غيره من الأساليب والتي تتكرر في أسلوب الكاتب، بحيث تكون أنماطا مميزة لهذا الأسلوب[2] ولا ينظر إلى التركيب باعتبار سماته النحوية البلاغية وإنما ينظر إليه من زاوية أخرى هي قيمته في ذاته وعلى حاله في إبداع الدلالة وأسلبة الرسالة[3].

1 – التراكيب الفعلية وأنماطها في شعر المتلمس:

يرى (أحمد مطلوب) بأن توجيه الخطاب بالجملة الفعلية يراد به الإخبار بمطلق العمل مقرونا بزمان من غير أن يكون هناك مبالغة وتوكيد " [4]. وبهذا المفهوم يكون التركيز في الجملة الفعلية على الفعل وليس على الفاعل، كما أن الجملة الفعلية تفيد التجدد والحدوث في زمن معين[5]، ولذا فإن لاستعمال الجملة الفعلية في الخطاب اللغوي عامة، والخطاب الشعري خاصة دلالة أسلوبية وتعبيرية [6]، ونحن في استقرائنا استقرائنا الجمل عند المتلمس وجدنا الجمل الفعلية عنده قد بلغت (311) جملة بسيطة بين مثبتة ومنفية، مما يدفعنا إلى القول مطمئنين بأن الجملة الفعلية عند المتلمس مثلت ملمحا أسلوبيا بارزا يستدعي منا بعض التأمل للوقوف على دواعي الاتكاء عليه بهذه الصورة، هذا وقد توزعت هاته الجمل وفق الأنماط والصور التالية:

1 – 1 – الجملة الفعلية البسيطة المثبتة:

* – **النمط الأول:** فعل + فاعل

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 127.

[2] – محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، ص 162.

[3] – محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ط 1، 1988، دار المعارف، ص 101.

[4] – أحمد مطلوب: الأساليب البلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)، وكالة المطبوعات، الكويت، ص 14.

[5] – أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، ص 58.

[6] –المرجع نفسه، ص 58.

الصورة الأولى: فعل + فاعل

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

طال الثواء، ألاح سهيل.

* – **الصورة الثانية :** فعل + فاعل (غير ظاهر) وذلك في قوله: كيسوا، يقلس، قوما، سلما.

* – **النمط الثاني:** فعل + فاعل + فضلة.

الصورة الأولى: (فعل + فاعل + جار ومجرور) ومثاله قول الشاعر: رميت بها.

* – **الصورة الثانية:** فعل + فاعل (غير ظاهر) + فضلة

وأمثلتها كثيرة منها قوله:

يطوف بها التيار في كل جدول.

يتحدث الشاعر هنا عن الصحيفة التي أعطاه إياها (عمرو بن هند) وكيف انه تخلص منها، واستخدم للدلالة على هذا المعنى الفعل (يطوف)، كذلك قوله:

واستحمقوا في مراس الحرب أو كيسوا

فعل + فاعل (غير ظاهر) جار ومجرور مضاف إليه

ورد هذا التركيب في معرض النصائح التي وجهها الشاعر لقومه والتي يدعوهم فيها إلى الأخذ بالثأر وعدم الإقامة على الظلم الذي حل بهم.

كما نجد مثل هذه التراكيب في مواضع أخرى من شعره كقوله:

حنَّت إلى نخلة القصوى

فعل+فاعل (غير ظاهر) جار ومجرور مضاف إليه.

فالشاعر هنا يخبرنا بجنين ناقته وتشوقها إلى موطنها، والتي هي في الحقيقة نفسه التي

قصم ظهرها الحزن على مفارقة الوطن والأحباب.

* **النط الثالث:** فعل + فاعل + مفعول به + متمم

ونماذجه كثيرة في شعر المتلمس، إذ جاءت أغلب الأفعال متعدية وفق الصور الآتية:

* **الصورة الأولى :** (فعل + مفعول به) + جار ومجرور + فاعل وذلك في مثل ذلك قوله.

يعيّرني في أمي رجال

فعل + مفعول به (ضمير) جار ومجرور فاعل

* – **الصورة الثانية :** فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه + حال.

ومثال ذلك قوله:

أرى عصما من نصر بهثة دانيا ويدفعني عن آل زيد فبئسما [1]

فبئسما [1]

فعل+فاعل(غير ظاهر) مفعول مركب إضافي حال

* **الصورة الثالثة :** (فعل + فاعل + مفعول به) + مفعول لأجله + مضاف إليه، وذلك في قول الشاعر:

أطرتني حذر الهجاء

(فعل+فاعل+مفعول به) مفعول لأجله مضاف إليه.

* **الصورة الرابعة:** فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + معطوف.

كقول الشاعر: **أعني الخؤولة والعموم.**

---

[1] – الديوان. ص 39.

* **الصورة الخامسة:** فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه.

من مثل قول الشاعر:

وألقيتها في الثني من جنب كافر

* – **الصورة السادسة:** فعل + فاعل (غير ظاهر)+مفعول به+مضاف إليه + نعت.

كقوله:

أقنو كل قط مظلل

* **الصورة السابعة:** (فعل + فاعل) + (مفعول به + مضاف إليه)

في قوله:

أغنيت شأني.

* **الصورة الثامنة :** فعل + فاعل (غير ظاهر) + ظرف + مفعول به + مضاف إليه.

كقوله:

فاغنوا اليوم شأنكم

* **الصورة التاسعة :** فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به +جار ومجرور + جار وجورور.

من مثل قوله:

شدُّوا الجمال بأكوار على عجل.

* **الصورة العاشرة:** (فعل + مفعول به) + فاعل.

كقوله:

شاقتها النواقيس.

* **الصورة الحادية عشر:** فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به.

كما في التراكيب التالية.

اجتاب أرطاة، أمي شآمية، تذر السماك، ألق الصحيفة

***الصورة الثانية عشر:** (فعل + مفعول به)+ جار ومجرور+ (فاعل+مضاف إليه)

كقوله: **فلتتركنهم بليل ناقتي**

* **الصورة الثالثة عشر :** فعل + (فاعل + مضاف إليه) + مفعول به + مضاف غليه + مضاف إليه 2+ مضاف إليه 3.

وذلك في قوله:

وفارق أهلي أهل عوف بن عامر

* **الصورة الرابعة عشر :** فعل + (فاعل + مضاف إليه) + ظرف + مفعول به + مضاف إليه 2 + مضاف إليه 3.

كقول الشاعر:

قضى بن معاذ مرة دون أهله

* **الصورة الخامسة عشر :** (فعل + مفعول به) + فاعل (غير ظاهر)+ جار ومجرور + مضاف إليه) + بدل.طومثالها قول الشاعر:

ألكني إلى قومي ضبيعة.

* **الصورة السادسة عشر :** فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + مضاف إليه) كما في قوله:

ألقى صحيفته، انحرفت عرض التنوفة، لسسن بقول الصيف.

* **الصورة السابعة عشر :** (فعل + مفعول به) + أداة ناء + منادي + مضاف إليه + (فاعل + مضاف إليه 2) + حال.

كقول الشاعر:

ثكلتك يا بن العبد أمك سادرا.

* **الصورة الثامنة عشر:** (فعل + مفعول به + فاعل + شبه جملة.

من ذلك قول الشاعر:

وتهجرك الإخوان بعدي.

* **الصورة التاسعة عشر:** (فعل + مفعول به) جار ومجرور + فاعل.

وذلك كقول المتلمس:

وينصرني منك المليك.

* **الصورة العشرون:** (فعل + مفعول به) + فاعل.

كقوله:

مسَّها النجد.

* **الصورة الواحدة والعشرين:** فعل + فاعل (غير ظاهر) + مفعول به + (بدل + مضاف إليه) + معطوف.

ومثالها قول الشاعر:

أبلغ ضبيعة كهلها ووليدها.

* **الصورة الثانية والعشرين** : فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + مضاف إليه.

وذلك في قوله:

يجول بذي الأرطى.

* **الصورة الثالثة والعشرين** : (فعل + مفعول به) + فاعل (غير ظاهر) + (جار ومجرور + مضاف غليه) + معطوف + جار ومجرور + مضاف غليه + نعت 1 + نعت 2.

كقول شاعرنا:

تناولني من أرضه وسمائه برحب ذراع ماجد متأنس [1]

فعل+مفعول به(ضمير) جار ومجرور + مضاف إليه معطوف جار ومجرور إليه مضاف نعت 1 نعت2

* **الصورة الرابعة والعشرين :** فعل + جار ومجرور + مضاف غليه + معطوف 1 + معطوف 2+ نعت + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه.

وذلك كقوله:

أبقت لنا الأيام والـــ ـــلزبات والعاني المرهق[2]

جردا بأطناب البيوت[3]

يتوعد الملك (عمرو بن هند) بان السنين الشداد التي مرت عليه وعلى قومه، أورثتهم قوة وبأسا ممثلة في أفراس قوية تستطيع الاعتماد عليها.

* **الصورة الخامسة والعشرين:** فعل + (مفعول به + مضاف إليه)+ فاعل + نعت

ومثالها قول شاعرنا:

يخلف ظنك الرجل الطرير

---

[1] – المصدر السابق، ص 234.

[2] – المصدر نفسه، ص 235.

[3] – المصدر نفسه، ص 236.

* **الصورة السادسة والعشرين:**(فعل+فاعل)+جار ومجرور+مضاف إليه + مفعول به.

كقوله:

عرفت لأصحاب النجائب حدة.

* **الصورة السابعة والعشرين** : (فعل + مفعول به) + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور.

وذلك كقوله:

تعيرني	**سلمي**
فعل+ فاعل (غير ظاهر) +مفعول (ضمير متصل)	جار ومجرور

* **الصورة الثامنة والعشرين** : (فعل + مفعول به) + فاعل + مضاف إليه + جار ومجرور 1 + جار ومجرور 2 + ظرف + مضاف إليه 2+ مضاف إليه 3.

ومثاله قول الشاعر:

جاوبه مستسمع الصوت للندى **له عند إتيان المهبين مطعم** [1]

فعل+مفعول به (ضمير متصل) فاعل مضاف إليه جار ومجرور جار ظرف مضاف إليه مضاف إليه 3 ومجرور

* **الصورة التاسعة والعشرين** : فعل + فاعل (غير ظاهر) + (مفعول به + مضاف إليه).

وذلك كقول شاعرنا:

يطان **على** **صمم** **الصفح**

[1] – المصدر السابق، ص 317.

فعل مبني للمجهول ~~جار ومجرور~~ مضاف إليه

+ نائب فاعل (غيرظاهر)

وبعد استعراض أنماط وصور الجملة الفعلية البسيطة المثبتة عن المتلمس نلاحظ كثرة ورود المركبات الإضافية حتى غدت سمة أسلوبية بارزة إضافة إلى طغيان الأفعال المتعدية مقارنة باللازمة، وهو ما له دلالات أسلوبية عديدة، والذي قد يعزى إلى طبيعة الموقف ومقتضيات الخطاب.

2 – 1 – الجملة الفعلية المركبة : تسمى الجملة مركبة إذا ورد احد عناصرها الأساسية جملة وقد توزعت عند المتلمس وفق الأنماط والصور التالية:

– **النمط الأول:** فعل + فاعل + مصدر مؤول

وله عدة صور منها:

* **الصورة الأولى:** فعل + فاعل + مفعول به + مصدر مؤول في محل نصب مفعول به2

ومن نماذج ذلك قول الشاعر:

فما أجررت ان اتكلما

وكذلك في قوله:

وأجلو عن ذي شبهة ان توهما

* **الصورة الثانية :** (فعل + فاعل + (ضمير)+ (مصدر مؤول (مفعول به) + جار ومجرور.

وذلك في قوله:

وعلمت أني قد منيت بنيطل.

***الصورة الثالثة :** فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به + مصدر مؤول (في محل جر بحرف الجر).

كقول المتلمس:

فلما استقاد الكف بالكف لم يجد له دركا في أن تبينا فأحجما [1]

النمط الثالث: فعل + فاعل + مفعول به + جملة نعتية.

* الصورة الاولى: (فعل + فاعل + مفعول به 1)+ مفعول 2 + قسم + جار ومجرور + جملة نعتية + متمم.

وذلك في قول الشاعر:

ورهنتني هندا وعرضك في صحف تلوح كأنها خلل [2]

(فعل+فاعل +مفعول به) قسم جار ومجرور جملة فعلية في محل جر نعت

* **الصورة الثانية** : فعل + جار ومجرور + فاعل + معطوف + (معطوف + نعت) + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه + (جملة فعلية مبنية للمجهول في محل نصب نعت) + جار ومجرور + جملة معطوفة.

في قول الشاعر:

أبقت لنا الأيام والـــ لزبات والعاني المرهق

جردا بأطناب البيو ت تعل من حلب وتغبق [3]

- **النمط الثالث:** فعل + فاعل + جملة حالية.

وقد مثل ورود هذا النمط سمة أسلوبية، إذ كثر استعماله من طرف الشاعر.

ومن صوره:

---

[1] – المصدر السابق، ص 33.

[2] – المصدر السابق، ص ص 245، 246.

[3] – المصدر نفسه، ص 245، 246.

* **الصورة الأولى:** فعل + (فاعل + مضاف إليه) + جار ومجرور + جملة إسمية في محل نصب حال.

وذلك في قول الشاعر:

حنت قلوصي بها والليل مطرق.

* **الصورة الثانية :** فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + حال + جملة اسمية في محل نصب الحال.

وفي قوله:

وموتن بها حرا وجلدك أملس

* **الصورة الثالثة:** (فعل + مفعول به)+ جار ومجرور + (فاعل + مضاف إليه) + جملة فعلية في محل نصب حال.

وذلك في قوله:

فلتتركنهم بليل ناقتي تذر السماك وتهتدي بالفرقد[1]

الصورة الرابعة: فعل + فاعل + مضاف إليه + ظرف + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور + جملة حالية.

كقوله:

قضى بن معاذ مرة دون أهله بعيب وأمري ما يكاد يجمع[2]

- **النمط الرابع:** فعل + فاعل + جملة مقول القول

* **الصورة الأولى:** فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + مضاف إليه + جملة مقول القول في قول شاعرنا:

---

[1] – المصدر السابق، ص 158.

[2] – المصدر نفسه، ص 85.

حنت إلى نخلة القصوى فقلت لها بسل عليك ألا تلك الدهاريس[1]

* **الصورة الثانية:** فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + معطوف 1 + معطوف 2 + جملة مقول القول.

وذلك كقول المتلمس:

فمرا علي قبري فقوما فلسما وقولا: سقاك الغيث والقطر يا قبر[2]

* **الصورة الرابعة:** جملة شرطية + شبه جملة + مفعول به + جملة مقول القول.

وذلك في قول شاعرنا:

إذا جاوزت من ذات عرق ثنية فقل لأبي قابوس ما شئت فارعد[3]

* **الصورة الخامسة :** فعل + فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور + مضاف إليه 1 + مضاف إليه 2+ مفعول به + مضاف غليه + جملة مقول القول.

ومنها قوله:

قولا لعمرو بن هند غير متئب يا أخنس الأنف والأضراس كالعدس[4]

* **الصورة السادسة :** فعل + فاعل (غير ظاهر) (جار وومجرور + مضاف إليه)+ ظرف + جملة فعلية في محل جر مضاف إليه + جملة مقول القول.

وذلك في قوله:

فقلت لقومي حين جاء بن مالك خذوا حقكم من عجبها المتقسم[5]

2- التراكيب الاسمية عند المتلمس ودلالاتها الأسلوبية:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 256.

[2] – المصدر السابق، ص 280.

[3] – المصدر نفسه، ص 256.

[4] – المصدر نفسه، ص298.

[5] – المصدر نفسه، ص 322.

للجملة الاسمية ركنان أساسيان متلازمان تلازما مطلقا حتى عدهما سيبويه كأنهما جملة واحدة المبتدأ والخبر، ومن خصائص الجملة الاسمية " أنها لا تشير إلى حدث ولا ترتبط بزمن نحوي إذا دلت على الأحكام المطلقة والأوصاف الثابتة .. وقد تدل على زمن نحوي إذا كانت في الأحكام المطلقة والأوصاف الثابتة .. وقد تدل على زمن نحوي إذا كان خبرها مشتقا أو جملة فعلية، أو إذا دخلت عليها بعض الأدوات الناسخة، فيصبح وصف المبتدأ بالخبر منظورا إليه في زمن معين[1].

وإذا نظرنا إلى الجملة في شعر المتلمس وجدناها تبلغ من العدد (170) بسيطة ومركبة، بنسبة (35.34%)، وهي نسبة قليلة إذا ما قارناها بالجمل الفعلية، فالشاعر لم يعتمد كثيرا على الجمل الاسمية، ورغم ذلك فقد تنوعت الجمل الاسمية عند الشاعر حاملة دلالات أسلوبية تستحق النظر:

1 – التراكيب الاسمية البسيطة : يسمى تركيبا اسميا بسيطا كل تركيب لم يرد ضمنه المسند إليه أو المسند جملة، وقد تضاف إليه عناصر لغوية أخرى، مؤثرة في مضمونه، نحو الأفعال الناقصة، وأدوات التوكيد...، أو عناصر أخرى تمدد في الإسناد نحو: المضاف والمضاف إليه والجار والمجرور والنعت والعطف والحال والتمييز [2] هذا وقد تفرعت التراكيب الإسمية البسيطة عند شاعرنا إلى أنماط وصور نستطيع تبيانها كالآتي:

– **النمط الأول:** مبتدأ (معرفة) + خبر (معرفة).

* **الصورة الأولى:** مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (معرفة).

وذلك كقوله: **هو الردى.**

* **الصورة الثانية:** مبتدأ (معرفة) + معطوف + خبر (مضاف + مضاف إليه) من مثل قوله: **الغدر والآفات شيمته.**

---

[1] – محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 76.

[2] – محمد أحمد نحلة: الجملة في شعر المعلقات، دار المعرفة، الإسكندرية، ط 1، 1991، ص ص 116– 117.

* **الصورة الثالثة :** مبتدأ (معرفة) + معطوف + خبر (مضاف + مضاف غليه) من

مثل قوله: **وذاك أوان العرض.**

- **النمط الثاني:** مبتدأ (معرفة) + خبر (نكرة).

في مثل قوله: **الليل مطرق، الرأس معكوس، الصبح منقشع.**

* **الصورة الثانية:** مبتدأ (معرفة) + خبر (مضاف + مضاف إليه).

وذلك في قوله: **العبد عبدكم، والخط منزلهم.**

* **الصورة الثالثة:** مبتدأ (معرفة) + معطوف + خبر (مضاف + مضاف إليه).

من مثل قوله: **الغدر والآفات شيمته.**

* **الصورة الرابعة:** مبتدأ (اسم إشارة) + خبر (مضاف + مضاف غليه).

كقوله: **وذاك أوان العرض.**

- **النمط الثاني:** مبتدأ (معرفة) + خبر (نكرة).

* الصورة الأولى: مبتدأ (معرفة) + خبر (نكرة).

في مثل قوله:

الليل مطرق، الرأس معكوس، الصبح منقشع.

* **الصورة الثانية:** مبتدأ (اسم علم) + جار ومجرور + خبرة (نكرة).

كقوله: **عرقوب له مثل.**

* **الصورة الثالثة:** مبتدأ (مضاف + مضاف غليه) + خبر (نكرة).

في قوله:

عيب الغنى أكبر، ثوب العجز ملبوس.

* **الصورة الرابعة:** (مبتدأ + مضاف إليه) + خبر (نكرة).

كقوله:

قومنا شوس جلدك أملس، جلدي أملس، ألدته صفر، مناكبه سعر دماؤهم شفاء.

* **الصورة الخامسة:** مبتدأ (اسم إشارة) + خبر (نكرة) + جار ومجرور + نعت.

في قوله:

هذا نصيب من الجيران محسوس.

* **الصورة السادسة** : مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (نكرة) + جار ومجرور + مضاف إليه).

في قوله:

لحفظ المال أيسر من بغاه.

* **الصورة الثامنة** : مبتدأ (اسم موصول) + خبر (نكرة) + مفعول به 1 + (جار ومجرور + مضاف إليه) + مفعول به 2.

وذلك في قوله:

من مبلغ الشعراء عن أخويهم خبرا.

* **الصورة التاسعة** : مبتدأ (اسم إشارة) + جار ومجرور + خبر نكرة) + (جار ومجرور + مضاف إليه).

في قوله:

هذا على الخسف مربوط برمته.

* **الصورة العاشرة:** مبتدأ (ضمير منفصل) + ظرف + خبر (نكرة).

كقوله: آنت الليل مومسة.

* **الصورة الحادية عشر:** مبتدأ (ضمير منفصل) + جار ومجرور + خبر (نكرة).

كقوله:

هو بالثوب معصم.

* **الصورة الثانية عشر**: خبر (نكرة) + مبتدأ (مضاف + مضاف إليه).

من مثل قوله:

شعف منازله.

النمط الثالث: مبتدأ (عرفة) + أكثر من خبر.

* **الصورة الأولى:** مبتدأ (معرفة) + خبر 1 (نكرة) + خبر 2 (نكرة).

في قوله:

والروق أسحم أملس.

الصرة الثانية: مبتدأ (معرفة) + خبر 1 (نكرة) (جار ومجرور + مضاف إليه) + خبر 2 (نكرة) + خبر 3 (نكرة).

وذلك في قوله:

والظلم مربوط بأفن ية البيوت أغر أبلق [1]

- **النمط الرابع:** مبتدأ (معرفة) + شبه جملة متعلق بخبر محذوف.

* **الصورة الأولى:** مبتدأ (معرفة) + شبه جملة متعلق بخبر محذوف.

في قوله:

الناس حوله، الأضراس كالعدس.

* **الصورة الثانية:** مبتدأ (اسم إشارة) + (شبه ج م خ م).

في قوله:

فهم كالطبن.

---

[1] –الديوان، ص 236.

* الصورة الثالثة: مبتدأ (مضاف + مضاف غليه) + (شبه ج م خ م).

كقوله:

وتقوى الله من خير العتاد.

* **الصورة الرابعة:** مبتدا (مضاف + مضاف إليه) + (جار ومجرور + مضاف غليه) + (شبه ج م خ م).

في قوله:

ماء الرجال على فخديك كالقرس.

* **الصورة الخامسة:** (شبه ج م خ م) + مبتدأ (معرفة) + معطوف 1 + معطوف 2 + جملة معطوفة.

ألك السدير وبارق ومبايض ولك الخورنق [1]

- **النمط الخامس:** مبتدأ (نكرة) + شبه جملة متعلق بهبر محذوف.

* **الصورة الأولى:** (شبه ج م خ م) + مبتدأ (نكرة موصوفة).

قوله:

له جدد سود.

* **الصورة الثانية:** (شبه ج م خ م) + مبتدأ (نكرة)

في قوله:

بيننا عصب، وبالذراعين سندس، وبالوجه ديباج، فوق سراته ديا بوذة، دون بيتي غاوة، وللأصل زلفة.

***الصورة الثالثة:** (شبه ج م خ م) + مبتدأ نكرة + جملة نعتية.

في قوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص 253.

إلى كل قوم سلم يرتقى به بكفه لطائم (يسقى من فواضلها القفر).

* **الصورة الرابعة :** (شبه ج م خ م) + شبه جملة + مضاف إليه + مبتدأ (نكرة) + نعت.

كما في قوله:

وعليه لأم الكتائب لأمة فضفاضة.

* **الصورة السادسة:** (شبه ج م خ م) + مبتدأ (نكرة) + نعت.

في قوله:

ودون إلفك أمرات أماليس.

- **النمط السادس:** مبتدأ (محذوف) + خبر.

* **الصورة الأولى:** مبتدأ (محذوف) + خبر (نكرة).

في قوله:

أجد، عنس.

فتقدير الكلام هي أجد، وهي عنس.

* **الصورة الثانية:** مبتدأ (محذوف) + خبر (مضاف + مضاف إليه).

كما في قوله: **ملك النهار.**

وتقدير الكلام أنت ملك النهار.

الصورة الثالثة : مبتدأ (محذوف) + خبر + مضاف إليه + معطوف + تمييز + جار ومجرور + جملة نعتية + جملة معطوفة.

وذلك في قوله:

شر الملوك وشرها حسبا في الناس من علموا ومن جهلوا[1]

---

[1] – المصدر السابق، ص46.

وتقدير الكلام: هو شر الملوك وشرها حسبا في الناس العالمين منهم والجاهلين.

* **الصورة الرابعة:** مبتدأ (محذوف) + خبر (نكرة) + جملة فعلية نعتية.

في قول المتلمس:

معقولة ينظر التشريق راكبها.

وبعد عرض الأنماط الإسمية البسيطة في شعر المتلمس تبدت لنا بعض الملحوظات، والتي فضلنا تسجيلها:

- قلة ورود المبتدأ نكرة.

- كثرة المركبات الإضافية في أغلب الأنماط حتى غدت ظاهرة أسلوبية تستدعي التقصي للوقوف على آثارها.

- ورود أشباه الجمل المتعلقة بالخبر بكثرة.

2- التراكيب الاسمية المركبة : يسمى تركيبا اسميا مركبا كل تركيب ورد أحد عناصره الأساسية (مبتدأ أو خبر) جملة، وقد تنوعت هذه التراكيب عند المتلمس وتفرعت على الآتي:

- **النمط الأول:** مبتدأ (مفرد) + خبر (جملة فعلية).

وذلك في قوله:

الظلم (ينكره القوم المكاييس).

وقوله:

الحب يأكله في القرية السوس.

وقوله أيضا:

اليأس (يسلي).

وفي قوله: **الركاب (تواكلت بعد السرى).**

وقوله: **العقبان (تخفق)، الركب (عرسوا)**

وقوله: **القوم (آتوكم بأرعن جحفل).**

الخيل تعثر بالدم.

الدار (قد كادت لعهدك تدرس).

* **الصورة الثانية:** مبتدأ (اسم إشارة) + خبر (جملة فعلية).

وذلك في قوله: **ذا يشج**[1].

* **الصورة الثالثة:** مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (جملة فعلية).

في قوله: **أديم القوم أنهجه البلى**[2].

وقوله أيضا: **أسنتها تألق**[3] .

وقوله: **حمار القوم يعرفه**[4]

* **الصورة الرابعة:** مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + خبر (جملة موصولية).

في قوله: **أمري يكاد يجمع**[5].

وقوله أيضا: **أخوك الذي إن ربته قال إنما أربت**[6].

* **الصورة الخامسة:** خبر (جملة فعلية) + مبتدأ (نكرة).

في قوله: **يعيرني أمي**[7].

- **النمط الثاني:** مبتدأ (مفرد) + خبر (جملة) + فضلة.

* **الصورة الأولى:** مبتدأ (مضاف إليه) + نعت + خبر (جملة اسمية).

---

(1) – المصدر السابق، ص 211.

(2) – المصدر نفسه، ص 40.

(3) – المصدر نفسه، ص 247.

(4) – المصدر نفسه، ص 203.

(5) – المصدر نفسه، ص 158.

(6) – المصدر نفسه، ص 268.

(7) – المصدر نفسه، ص 14.

في قوله: **وهدي قوم آخرين هو الردى**[1].

الصورة الثانية: مبتدأ (معرفة) + جار ومجرور + نعت + خبر (جملة فعلية) في قوله:

والعين بالجون المثالي ترجس[2].

- **النمط الرابع:** مبتدأ (محذوف) + خبر 1 + خبر 2 (جلة).

* **الصورة الأولى:** مبتدأ (محذوف) + خبر 1 + نكرة + خبر 2 جملة فعلية).

في قوله: وجناء قد طبخ الهواجر لحمها[3].

* **الصورة الثانية :** مبتدا (محذوف) + خبر (نكرة) + خبر 2 (جملة فعلية) + نعت (مضاف + مضاف إليه) + جملة فعلية نعتية.

في قوله:

ملك يلاعب أمه وقطينها رخو المفاصل أيره كالمرود[4]

- **الجملة المنسوخة وآثارها الأسلوبية:**

لقد شكلت الجمل المنسوخة ملمحا أسلوبيا بارزا في شعر المتلمس، مما جعلنا نؤثر فصلها عن التراكيب الاسمية بغرض تسليط الضوء على بعض جوانبها.

1 -1 – الجمل المنسوخة بإن وأخواتها: أورد عنها (ابن عقيل) في كتابه (شرح بن عقيل) ما قوله: "وهي ستة أحرف: إِنَّ، اَنَّ، لكن، وليت، ولعل، وعدها (سيبويه) خمسة، فأسقط أَنَّ المفتوحة لأن أصلها أَنَّ المكسورة [5] وأتبع حديثه عن إن وأخواتها، مشيرا إلى عملها فقال: "وهذه الحروف تعمل عكس عمل كان فتنصب الاسم وترفع الخبر نحو: إن زيد قائم، فعي عاملة في الجر أين، وهذا مذهب البصريين، وذهب

---

[1] – المصدر نفسه، ص 143.

[2] – المصدر السابق، ص 296.

[3] – المصدر نفسه، ص 183.

[4] – المصدر نفسه، ص 147.

[5] – ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ص340.

الكوفيون إلى أنها لا عمل لها في الخبر، وإنما هو باق على رفعه الذي كان له قبل دخول إن وهو خبر المبتدأ .. ويلزم تقديم الاسم بهذا الباب، وتأخير الخبر، إلا أن وهو خبر المبتدأ ... ويلزم تقديم الاسم بهذا الباب، وتأخير الخبر، إلا إذا كان الخبر ظرفا آو جارا ومجرور فإنه لا يلزم تأخيره[1].

هذا وعند إجرائنا مسحا لأنماط إن وأخواتها في الجمل الاسمية عند المتلمس ألفينا الآتي:

- **النمط الأول:** إن وأن + اسمها + خبرها (مفرد).

* **الصورة الأولى:** أن + اسمها (ضمير) + خبرها + جار ومجرور.

في قوله:

أنك ثالث بالأسود[2].

* **الصورة الثانية:** أن + اسمها (ضمير) + خبرها (مضاف + مضاف إليه).

وذلك في قوله:

أنهم أناسي[3].

* **الصورة الثالثة:** إن + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + جار ومجرور + خبرها + معطوف.

في قوله:

فإن رحلي لكم وال ومعتمد[4]

* **الصورة الرابعة** : إن + اسمها (ضمير) + خبرها (مضاف + مضاف إليه) +

---

[1] – المصدر السابق، ص ص 346، 348.

[2] – الديوان، ص 145.

[3] – المصدر نفسه، ص 159.

[4] – المصدر نفسه، ص 212.

معطوف.

في قوله:

إني لقطاع اللبانة والهوى[1].

* **الصورة الخامسة** : إن + اسمها (ضمير) + خبرها (مضاف + مضاف إليه) + ظرف + معطوف.

وذلك في قوله:

إنه مقارف ذنب مرة ومجانبه[2].

* **الصورة السادسة:** غن اسمها (مضاف + مضاف إليه) + معطوف + جار ومجرور + خبرها + جملة فعلية نعتية.

في قوله:

إن نصابي إن سألت وأسرتي حتى من الناس يقتنون المزنما[3]

- **النمط الثاني:** إن أو أن + اسمها + خبرها (جملة فعلية).

* **الصورة الأولى:** إن ا وأن + اسمها + خبرها (جملة فعلية).

وذلك في قوله:

إنه يخشى عليك من الحباء النقرس[4].

وقوله أيضا:

---

[1] – المصدر السابق، ص 224.

[2] – المصدر نفسه، ص 272.

[3] – المصدر نفسه، ص 22.

[4] – المصدر نفسه، ص 186.

أني قد منيت بنيطل[1].

ومثله قوله:

أنك تعصي كي تنال الغنى[2].

* **الصورة الثانية:** إن + اسمها + معطوف + خبرها (جملة اسمية).

في قوله:

إن العراق وأهله كانوا الهوى[3].

* **الصورة الثالثة :** إن + اسمها + جملة معطوفة + جملة فعلية في محل جر مضاف إليه + جملة اسمية مفعولية + خبرها (جملة فعلية).

وذلك في قوله:

إن علافا من باللوذ من حضن

لما رأوا أنه دين خلابيس

شدوا الجمال بأكوار على عجل[4].

* **الصورة الرابعة :** إن اسمها + معطوف 1 + معطوف 2 + معطوف 3 + خبرها (جملة فعلية).

في قوله:

إن الخيانة والمغالة والخنا والغدر (اتركه ببلدة مفسد)[5]

* **الصورة الخامسة:** إن + اسمها + خبرها (جملة اسمية)

---

(1) – المصدر نفسه، ص 187.

(2) – المصدر السابق، ص 290.

(3) – المصدر نفسه، ص 135.

(4) – المصدر نفسه، ص 80.

(5) – المصدر نفسه، ص 146.

كقوله:

إن الحبيبة (حبها لم ينفذ)[1].

وكذلك قوله:

إن الهوان (حمار القوم يعرفه)[2].

* **الصورة السادسة:** إن اسمها + خبرها (جملة موصولية).

في قوله:

إن شر الناس (من يكشر لي)[3].

- **النمط الثالث:** إن + اسمها + شبه م جملة متعلق بخبر محذوف.

* **الصورة الأولى:** إن + اسمها + (شبه ج م خ م).

في قوله: إنني منهم[4].

* **الصورة الثانية:** إن + اسمها + شبه ج م خ م + نعت + مضاف إليه.

في قوله:

إني لمن قوم أولى حسب[5].

- **النمط الرابع:** إن + اسمها + متعدد الخبر.

* **الصورة الأولى:** إن + اسمها + خبرها 1 + خبرها 2 + جار ومجرور + مضاف

---

[1] – المصدر السابق، ص 133.

[2] – المصدر نفسه، ص 203.

[3] – المصدر نفسه، ص 323.

[4] – المصدر نفسه، ص 19.

[5] – المصدر نفسه، ص 95.

إليه + معطوف.

وذلك في قوله:

إني غريب نازح عن محلتي وصميمي[1].

* **الصورة الثانية**: إن + اسمها + ظرف + خبرها 1 + (مضاف + مضاف إليه) + خبرها 2.

في قوله:

إني إذا الضعيف الرأي مألوس[2].

* **الصورة الثالثة**: إن + اسمها + خبرها 1 + (مضاف إليه) + خبرها 2 + (مضاف إليه + مضاف إليه).

في قوله:

إن المرء رهن مصيبة صريع لعافي الطير[3]

* كَأَنَّ: من أخوات إن تفيد التشبيه، وقد تعددت أنماطها في شعر المتلمس إلى الآتي:

- **النمط الأول**: كأن + اسمها + خبرها (مفرد).

* **الصورة الأولى**: كأن + اسمها + خبرها

في قوله:

كأنها خلل[4].

* **الصورة الثانية**: كأن + اسمها + جار ومجرور + جار ومجرور 2 + خبرها.

---

[1] – المصدر السابق، ص 324.

[2] – المصدر نفسه، ص 99.

[3] – المصدر نفسه، ص 110

[4] – المصدر نفسه، ص45.

في قوله:

كأنها من هوى للرمل مسلوس[1].

* **الصورة الثالثة:** كأن + اسمها + خبرها + جار ومجرور + نعت.

في قوله:

كأن ضرم بالكف مقبوس[2].

* **الصورة الرابعة:** كأن + اسمها (صمير) + جار ومجرور + مضاف إليه + خبرها.

في قوله:

كأنه في حباب الماء مغموس[3].

* **الصورة الخامسة:** كأن + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + خبرها + نعت.

في قوله:

كأن نقبتها أديم أملس[4].

* **الصورة السادسة:** كان + اسمها (ضم ير) + خبرها (مضاف + مضاف إليه).

في قوله:

كأنها حدق الجراد[5].

* **الصورة السابعة:** كان + اسمها (ضمير) + خبرها + ظرف + جملة فعلية في محل جر مضاف إليه + جملة فعلية حالية + مفعول به + جملة فعلية نعتية.

في قوله:

---

(1) – المصدر نفسه، ص 82.

(2) – المصدر السابق، ص 83.

(3) - المصدر نفسه، ص101 .

(4) – المصدر نفسه، ص183 .

(5) - المصدر نفسه، ص166 .

كأني شارب يوم استبدوا وحث بهم لدى الموماة حاد

عقارا عتقت في الدن[1].

* **الصورة الثامنة:** كان + اسمها + خبرها (مضاف + مضاف إليه).

وذلك في قوله:

كأنها سلخ أبكار المخاريط[2].

- **النمط الثاني:** كان + اسمها (جملة) + خبرها (جلة فعلية).

* **الصورة الأولى:** كأن + اسمها (جملة موصولية) + خبرها (جملة فعلية).

في قوله:

كأن الذي غيبت لم يله ساعة[3].

- **النمط الثالث:** كأن + اسمها + شبه جملة متعلق بخبر محذوف.

* **الصورة الأولى** : كان + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + (شبه ج . م .خ.م)+ نعت.

في قوله:

كأن سراته كبرق نزيع[4].

* **الصورة الثانية:** كأن اسمها + (شبه ج . م . خ .م)

وذلك في قوله:

كأن أرندجا بأكرعه[5].

---

(1) - المصدر نفسه، ص166.

(2) - المصدر السابق، ص 302.

(3) - المصدر نفسه، ص 256.

(4) – المصدر نفسه، ص 232.

(5) – المصدر نفسه، ص 228.

* **الصورة الثالثة :** كأن (شبه . ج . م . خ. م)+ اسمها (مضاف إليه) + جملة فعلية نعتية + جار ومجرور + نعت 2 + مضاف إليه.

كأن على إنسانه عذق خصبة تدلى من الكافور غير مكمم [1]

- **النمط الرابع:** كان + اسمها + متعدد الخبر.

* **الصورة الأولى** : كان + اسمها + جار ومجرور + مضاف إليه + خبرها 1 + خبرها2 وذلك في قوله:

كأنها بحر الصريم نابىء متوجس[2].

- **النمط الخامس:** كان + ما + مبتدا + خبر.

* الصورة الأولى: كأن + ما + مبتدأ (مضاف إليه) + جملة حالية + ظرف + مضاف إليه.

وذلك في قوله:

كأنما لونها والصبح منقشع قبل الغزالة ألوان الحماطيط [3]

* **الصورة الثانية:** كان + ما + مبتدأ + جار ومجرور + مضاف إليه + خبر + جملة فعلية نعتية + نعت 2.

في قوله:

كأنما هي من تقادم عهدها رق أتيح كتابها مسطور [4]

* **الصورة الثالثة :** كان + ما + شبه جملة متعلق بخبر محذوف + جار ومجرور+

---

[1] - المصدر السابق، ص 320.

[2] – المصدر نفسه، ص 225.

[3] – المصدر نفسه، ص 304.

[4] – المصدر نفسه، ص 287.

مضاف إليه + مضاف إليه + مبتدأ (مؤخر).

وذلك في قوله:

كأنما بألسنها من لسن حلبها الصقر[1].

– لكن: وجد لها ثلاث أنماط وهي:

– **النمط الأول:** لكن + اسمها (ضمير) خبرها (جملة فعلية).

وله صورة واحدة وهي: لكن + اسمها (ضمير) + خبرها (جملة فعلية).

وذلك في قوله: لكنني أغربت في جيش طوس[2].

– **النمط الثاني:** لكن + اسمها (مفرد) + شبه جملة متعلق بخبر محذوف.

وله صورة واحدة وهي: لكن + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + (شبه ج . م. خ. م)

وذلك في قوله: ولكن أصل العود من حيث ينزع[3].

– **النمط الثالث** : لكن + اسمها (ضمير) + خبرها + جملة موصولية في محل جر مضاف إليه.

في قوله:

لكنه حوض من أودى بإخوته ريب المنون فأضحى بيضة البلد [4]

البلد [4]

– **تحليل أنماط كان وأخواتها:**

قدم سيبويه في كتابه أمثلة على هذه الأفعال فقال: " وذلك قولك كان ويكون

---

[1] – المصدر السابق، ص 258.

[2] - المصدر نفسه، ص161.

[3] – المصدر نفسه، ص 160.

[4] – المصدر نفسه، ص 283.

وصار ومادام وليس وما كان ونحوهن من الفعل مما لا يستغني عن الخبر" [1]، وبين لنا لنا سيبويه في موضع آخر عمل كان وأخواتها بقوله: " واعلم أنه إذا وقع في هذا الباب نكرة ومعرفة، فالذي تشغل به كان المعرفة لأنه حد الكلام" [2]، وهي من قبيل العناصر العناصر الإضافية " ووظيفتها في الجملة الاسمية أنها صيغة مستقلة تفيد اقتران مضمون الجملة بزمن معين[3]، وقد سجلنا لها من الأنماط الآتي:

- **النمط الأول:** كان + اسمها + خبرها (مفرد).

* **الصورة الأولى:** كان + اسمها + خبرها (مفرد).

وذلك في قوله:

كنت حيا[4].

* **الصورة الثانية :** كان (منفية)+ اسمها (غير ظاهر) + خبرها (مضاف + مضاف إليه).

في قوله:

وما كان ذا ذنب[5].

* **الصورة الثالثة :** كان + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + خبرها + جملة فعلية نعتية.

وذلك في قوله:

وفررت خشية (أن يكون حباؤه عارا بسب به قبيلي أحمس)[6]

---

[1] – سيبويه: الكتاب، ج 2، ص45.

[2] – المصدر السابق، ج1، ص 47.

[3] - محمود أحمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص136.

[4] – الديوان، ص 199.

[5] – المصدر نفسه، ص 275.

[6] – المصدر نفسه، ص191.

* **الصورة الرابعة :** كان + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + خبرها + فاعل لاسم الفاعل (مضاف + مضاف إليه).

وذلك في قوله:

وقد كان أخوالي كريما جوارهم[1].

* **الصورة الخامسة :** كان + اسمها (ضمير) + جار ومجرور + خبرها + مفعول به (مضاف + مضاف إليه).

في قوله:

كنت في كل الأمور معاتبا صديقك[2].

* **الصورة السادسة:** كان + اسمها (غير ظاهر) + خبرها.

وذلك في قوله:

كانوا الهوى[3].

* الصورة السابعة: كان (منفية) + اسمها (مضاف + مضاف إليه)+ خبرها + مضاف إليه + ظرف + مضاف إليه + مضاف إليه.

في قوله:

أبني قلابة لن تكن عاداتكم أخذ الدنية قبل خطة معضد [4]

- **النمط الثاني:** كان + اسمها + خبرها (جملة).

* الصورة الأولى: كان + اسمها (ضمير) + خبرها (جملة فعلية).

وذلك في قوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص 160.

[2] – المصدر نفسه، ص 272.

[3] – المصدر نفسه، ص 135.

[4] – المصدر نفسه، ص149.

وقد كنت أرجو أن أكون لعقبهم زنيما[1].

* **الصورة الثانية**: كان + خبرها (جملة فعلية) + جار ومجرور + اسمها (مضاف + مضاف إليه).

في قوله:

لو كان يغني عنك طول تودد[2].

* **الصورة الثالثة** : كان + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + ظرف + خبرها (جملة فعلية).

وذلك في قوله:

وكانت خوى عوف قديما تطلع[3].

* **الصورة الرابعة:** كان + اسمها + ظرف + مضاف إليه + خبرها (جملة فعلية).

في قوله:

وكانت معد كل أوب تصدع[4].

* **الصورة الخامسة:** كان + اسمها (ضمير) + خبرها (جملة شرطية).

وذلك في قوله:

وكنا (إذا الجبار صعر خده أقمنا له من ميله فتقوما)[5]

– **النمط الثالث:** كان + اسمها + شبه جملة متعلق بخبر محذوف.

* **الصورة الأولى:** كان + اسمها (ضمير) + (شبه . ج. م. خ. م).

---

[1] – المصدر نفسه، ص37.

[2] – المصدر السابق، ص 134.

[3] – المصدر نفسه، ص 158.

[4] – المصدر نفسه، ص161.

[5] – المصدر نفسه، ص24.

في قوله:

وإن كنت أينما[1].

* **الصورة الثانية:** كان + اسمها (غير ظاهر) + شبه ج .م .خ . م).

وذلك في قوله:

كانوا كسامة[2].

* **الصورة الثالثة:** كان + اسمها (مضاف + مضاف إليه) + (شبه ج . م . خ. م).

في قوله:

تكون أربته في آخر المرس[3].

- **أنماط أصبح:**

- **النمط الأول:** أصبح + اسمها (غير ظاهر) + خبرها (مفرد).

* **الصورة الأولى:** أصبح + اسمها (غير ظاهر) + خبرها.

في قوله:

فأصبح أجذما[4].

وقوله:

أصبح راسيا[5].

* **الصورة الثانية:** أصبح + اسمها (غير ظاهر) + خبرها + جار ومجرور + مضاف إليه + جملة فعلية حالية.

قوله:

---

(1) – المصدر نفسه، ص 19.

(2) – المصدر السابق، ص80.

(3) – المصدر نفسه، ص 298.

(4) - المصدر نفسه، ص32.

(5) – المصدر نفسه، ص 117.

أصبح محمولا على ظهر آلة يمج نجيع الجوف من ترائبه [1]

- **النمط الثاني:** أصبح + اسمها + متعدد الخبر.

وله صورة واحدة هي: أصبح + اسمها (غير ظاهر) + خبرها 1 + خبرها 2 + خبرها 3 (جملة فعلية) + جار ومجرور + مضاف إليه + خبرها 4+ جار ومجرور + مضاف إليه.

في قوله:

فتصبح مظلوما تسام دنية حريصا على مثلي فقيرا إلى نصري [2]

* **أنماط ليس:**

- **النط الأول:** ليس + اسمها (غير ظاهر) + خبرها (جملة موصولية).

في قوله:

ليس (تعصي الله) كي تفتقر[3].

* **الصورة الثانية:** ليس + اسمها (ضمير) + خبرها (جملة موصولية).

في قوله:

لسنا كمن حلت إياد دارها[4].

- **النمط الثاني:** ليس+ اسمها + شبه جملة متعلق بخبر محذوف.

* **الصورة الأولى:** ليس + (شبه ج. م. خ . م)+ جار ومجرور + اسمها.

وذلك في قوله:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 195.

[2] – المصدر السابق، ص198.

[3] – المصدر نفسه، ص 290.

[4] – المصدر نفسه، ص 277.

وليس إلينا في السلاليم مطلع[1].

* **الصورة الثانية:** ليس + (شبه ج. م .خ. م) + اسمها.

في قوله:

ليس لبيته حول[2].

- **أنماط مازال:**

- **النمط الأول:** ما زال + اسمها + خبرها (مفرد).

* **الصورة الأولى:** ما زال + اسمها (ضمير) + خبرها + جملة ظرفية.

في قوله:

ما زلت مشتاقا إذا الركب عرسوا[3].

- **النمط الثاني:** ما زال + اسمها + خبرها (جملة).

* **الصورة الأولى:** ما زال + اسمها (غير ظاهر) + خبرها (جملة فعلية).

وذلك في قوله:

ما إن أزال أذب عنكم كاشحا[4].

* **الصورة الثانية:** ما زال (منفية) + اسمها + خبرها (جملة فعلية).

في قوله:

لم يزل حبل القرينين يلتوي[5].

- **أنماط صار:**

---

[1] – المصدر نفسه، ص 305.

[2] – المصدر السابق، ص 48.

[3] – المصدر نفسه، ص 292.

[4] – المصدر نفسه، ص 219.

[5] – المصدر نفسه، ص 40.

ولها نمط واحد وهو: صار + شبه جملة متعلق بخبر محذوف + اسمها.

وصورته: صار + (شبه ج. م . خ. م) + اسمها (مضاف + مضاف إليه).

وذلك في قوله: قد صار في الغرب جانبه[1].

- **أضحى**: تمطها: أضحى + اسمها + خبرها (مفرد).

وصورته: أضحى + اسمها (غير ظاهر) + خبرها (مضاف + مضاف إليه)

في قوله:

أضحى بيضة البلد[2].

- **أفعال المقاربة كاد:**

وصف (ابن عقيل) " كاد وأخواتها " بأنها تمثل القسم الثاني من الأفعال الناسخة للابتداء وصنفها في مجموعة الأفعال التي تدل على المقاربة وهي: كاد وكرب وأوشك، وأشار إلى كيفية عملها فقال: "وكلها تدخل على المبتدأ والخبر فترفع المبتدأ أسمالها، ويكون خبره خبرا لها في موضع النصب"[3].

ويخص خبر كاد بالتوضيح، فيقول عنه " لكن الخبر في هذا الباب لا يكون إلا مضارعا نحو كاد زيد يغوم ... وندر مجيئه بع عيسى وكاد "[4].

والنمط الذي جاء عليه تركيب كاد هو: كاد + اسمها (غير ظاهر) + خبرها (جملة فعلية).

أما صوره فكانت كالآتي:

* **الصورة الأولى**: كاد + اسمها (غير ظاهر) + خبرها (جملة فعلية).

في قوله:

---

(1) – المصدر السابق، ص267.

(2) – المصدر نفسه ص 283.

(3) – ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ج 1، ص 323.

(4) – المصدر نفسه، ج1، ص 304.

وأمري ما يكاد يجمع[1].

* **الصورة الثانية** : كاد + اسمها (غير ظاهر) + جار ومجرور + خبرها (جملة فعلية).

وذلك في قوله:

وتكاد من جزع يطير فؤادها[2].

* **الصورة الثالثة** : كاد + اسمها (غير ظاهر) + جار ومجرور + جار ومجرور + خبرها (جملة فعلية).

في قوله:

قد كاد من حنق بسم يقلس[3].

* **الصورة الرابعة** : كاد + اسمها (غير ظاهر) + جار ومجرور + مضاف إليه + خبرها (جملة فعلية).

في قوله:

قد كادت لعهدك تدرس[4].

* **الصورة الخامسة**: كاد + اسمها (غير ظاهر) + جملة ظرفية + خبرها (جملة فعلية) + جملة اسمية حالية.

في قوله:

يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم [5]

---

[1] – الديوان. ص 158.

[2] – المصدر السابق، ص184.

[3] – المصدر نفسه، ص 219.

[4] – المصدر نفسه، ص 294.

[5] – المصدر نفسه، ص 317.

3- الجملة الطلبية في شعر المتلمس:

يقسم علماء البلاغة العرب الكلام إلى خبري وطلبي، أما الخبر عندهم فهو كلام يحتمل الصدق والكذب، ويقول (السكاكي) بان ذلك واضح معروف، فهمنا يجريان فيه، ولا يجريان في الطلب[1] وهو الاستفهام والتمني والأمر والنداء.

ويعرف (ابن فارس) الطلب في معجمه مقاييس اللغة قائلا: " الطاء واللام والباء أصل واحد ويدل على ابتغاء الشيء، ويقال طلبت الشيء أطلبه طلبا، وهذا مطلبي، وهو طلبتي، وأطلب فلانا بما ابتغاه، أي أسعفته به، وربما قالوا أطلبته إذا أحوجته إلى الطلب، وأطلب الكلأ: تباعد عن الماء، حتى طلبه القوم، وهو ما مطلب[2].

وليس يعنينا هنا الوقوف كثيرا عند هذه المسألة في جزئياتها بقدر ما يهمنا دورها في مدونة المتلمس، لكون هذه الأساليب تنشط النص إذا دخلته وهي تعبر عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل التي يتحول فيها إلى طرف مشارك، والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المتقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب بالإنشاء الطلبي[3].

وسنتناول فيما يأتي أحوال الجملة الطلبية المختلفة عند المتلمس ويلخص الجدول الآتي تواترها ونسبة شيوعها:

الجملة الطلبية	تواترها	نسبة التواتر
الأمر	40	%61.53
النداء	11	%16.92
الاستفهام	10	%15.38
النهي	04	%6.15

ما يمكننا ملاحظته من خلال الجدول هو ارتفاع نسبة التواتر الأمر، ولذلك

---

[1] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص 164-165.

[2] – ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد الرابع، ص 1417، 418.

[3] – محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 350.

يمكننا عده سمة أسلوبية بارزة لها من الدلالات ما يستحق التوقف، ثم يأتي بعده النداء والاستفهام، كما تبرز ملاحظة أخرى هامة، وهي خلو شعر المتلمس من أساليب كالتمني والترجي والعرض، وفيما يلي عرض لأهم الأساليب الطلبية الواردة:

1 – الأمر : الأمر أسلوب إنشائي يدل على طلب القيام بالفعل، ويقول السكاكي: "للأمر حرف واحد وهو اللام الجازم في قولك: ليفعل، وصيغ مخصوصة " [1] وورد الأمر في شعر المتلمس (40 مرة) بنسبة 61.53%، ليحتل بذلك الرتبة الأولى، وليتواءم مع النسق المنتظم لعشر المتلمس، من دعوة إلى الانتقام، والثورة على الملك المستلط (عمرو بن هند)، وحض على الوحدة ونبذ الفرقة بين بني العمومة، وقد جاء هذا الأسلوب بصيغة فعل الأمر بمعدل (38 مرة)، وصيغة فعل المضارع المقترن باللازم مرتين بمعدل (2) في الموضعين التاليين:

فلْتَتْرُكنَّهمُ بليلٍ ناقتي تذرُ السِّماكَ وتهتدي بالفرَقدِ

إنَّ العراق وأهله كانوا الهوى فإذا نأى بي ودُّهم فلْيَبْعُد [2]

يقرر الشاعر في البيت الأول بأن العراق وأهله كانوا حشاشة الفؤاد ولكن حين بدلوا ودهم جفاء، فبعدا له، وهنا خرج الأمر عن وظيفته الحقيقية إلى الدعاء، فالشاعر يدعو على العراق بالبعد ولذلك فهو يأمر ناقته أن تترك هذه البلاد وأهلها، وتبادلهم الجفاء، بل وتدر حتى النجم الذي يظهر جهتهم وتطوي صفحتهم ولو إلى حين.

ومن أمثلة الأمر أيضا قول الشاعر مخاطبا (طرفة بن العبد):

أَلْق الصَّحيفةَ، لا أَبا لَك، إِنه يُخْشى عليك من الحِباءِ النِّقْرِسُ [3]

النِّقْرِسُ [3]

فالشاعر يأمر (طرفة) بطرح الصحيفة، لأن فيها هلاكه، رغم ما وعد به العطاء

---

[1] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص 318.

[2] – الديوان. ص 135.

[3] – المصدر نفسه، ص 186.

والإكرام.

ويقول في موضع آخر:

أَبلِغ ضُبيعَةَ كَهلَها وَوَليدَها وَالحَربُ تَنبو بِالرِجالِ وَتَضرِسُ [1]

يأمر الشاعر بإخبار ضبيعة بأن طبول الحرب قد دقت، فليستعدوا بها وليأخذوا حذرهم، ويشي هذا البيت بمدى حب الشاعر لقبيلته وحرصه على مصيرهم.

ويقول أيضا:

أَغْنَيْتُ شَاني، فَأَغْنُوا اليَوْمَ شانكُمُ واستَحمقوا في مِراسِ الحَرْبِ أَوْ كِيسُوا [2]

يأمر الشاعر هنا آل بكر بالنفير لملاقاة اعدائهم، ورفض الظلم المسلط عليهم.

هذا وقد يخرج الأمر عن غرضه الحقيقي الذي هو الطلب على وجه الاستعلاء، إلى أغراض بلاغية أخرى يتكفل السياق بتحديدها من ذلك عند المتلمس:

* **النصح والإرشاد:** وهو كثير عند شاعرنا ومن أمثلته قوله:

كونوا كبكر كما كان أولكم ولا تكونوا كعبد القيس إذ قعدوا [3]

ينصح الشاعر قبيلته باتخاذ بكر كأنموذج ويحتذي به في رفض الضيم وعدم الإقامة، وعدم الاقتداء (بعد القيس) الذي أقعدهم العجز عن المطالبة بحقوقهم.

ومن ذلك قوله أيضا:

العبد عبدكم فاقتلوا بأخيكم كالعير أعرض جنبه للمطرد [4]

ورد هذا البيت في معرض مخاطبة الشاعر لرهطه الأقربين (بني قلابة) الذين

---

[1] – المصدر السابق، ص 215.

[2] – المصدر نفسه، ص 76.

[3] – المصدر نفسه، ص 204.

[4] – المصدر نفسه، ص 152.

ذكرهم بماضيهم المشرق، بعدم اخذ الدنية، ولذلك فهو ينصحهم بالثأر لمقتل أخيهم البكري.

* **الاستهزاء والسخرية:** كقول الشاعر:

هَلُمَّ إِلَيها قَد أُثيرَت زُروعُها وَعادَت عَليها المَنجَنونُ تَكَدَّسُ [1]

فالشاعر يخاطب الملك تندرا وتهكما، بأن يأتي إلى هاته القرية التي عادت إليها الحياة إن استطاع وأسعفته مقدرته.

وقوله كذلك:

فإذا حللت ودون بيتي غاوة فابرق بأرضك ما بدا لك وارعد [2]

يوجه الشاعر الخطاب إلى (عمرو بن هند) الذي أبعده عن أرضه قسرا بأن يفعل ما يشاء في أرضه، يتوعد ويهدد، لأنه لن يصله من ذلك شيء.

2- أسلوب النداء : للنداء أسلوب خاص بل جملة خاصة اختلف في شأنها اللغويون، فهي جملة لكونها نفيد معنى كاملا حين تقف عليها، وهي تتكون من حرف للنداء ومنادى، الجمل المعروفة لا تتكون من حرف واسم فقط ولابد أن يكون فيها إسناد بين اسم واسم، أو بي ن فعل واسم، لهذا يرى بعض اللغويين قبول هذا التركيب على أنه جملة لكنهم يطلقون عليها " جملة غير اسنادية "، على أن النحو العربي يرى أن جملة النداء جملة تامة شأنها شأن الجمل الأخرى، يتوافر فيها إسناد غير ظاهر، لأن المنادي نوع من (المفعول به)، وهو منصوب بفعل محذوف تقديره أنادي، أو أدعو، وهذا الفعل لا يظهر مطلقا، وحرف النداء ينوب عنه ويعمل عمله[3].

وقد لجا المتلمس إلى أسلوب النداء في العديد من الأحيان وإن لم يكثر في شعره، إذ تواتر (11مرة) بنسبة (16.92%) واعتمد الشاعر على أداتين هما الهمزة (أ) والياء

---

[1] – المصدر السابق، ص122.

[2] – المصدر نفسه، ص 147.

[3] – عبده الراجحي: التطبيق النحوي، ص 275.

كما هو موضح:

* **النمط الأول** : النداء بـــ (يا): وهي الغالبة وقد تردد (8) مرات، وقد تنوع الخطاب بهذه الأداة عند شاعرنا، وتأرجح بين العاقل وغير العاقل، ومن أمثلته قوله:

يا آلَ بَكْرٍ أَلاَ للّهِ أُمّكُمُ طالَ الثّواءُ وثوبُ العَجْزِ مَلْبُوسُ [1]

وكذلك قوله مخاطبا طرفة البكري:

ثكلتك يا بن العبد أمك سادرا أبساحة الملك الهمام تمرس [2]

وهذا نداء لا يغرض منه الشاعر إلى لفت انتباه المخاطب بقدر ما هو تفجع وتحسر لما آل إليه، لكونه هلك واودى به طيشه وتهوره.

كما يأمر خليليه بمخاطبة القبر والدعاء له:

فمرا على قبري فقوما فسلما وقولا سقاك الغيث والقطر يا قبر [3]

وقد خرج النداء إلى أغراض بلاغية منها:

- **التحقير**: كقول المتلمس مخاطبا (عمرو بن هند).

قولا لعمرو بن هند غير متئب يا اخنس الانف والأضراس كالعدس [4]

- **النمط الثاني** : النداء بالهمزة (أ): وقد تردد النداء بها (03) مرات وهي لنداء القريب، يقول الشاعر:

أحارثُ إنا لو تَشاطُ دِماؤُنا تَزَايَلْنَ حتَّى لا يمَسَّ دَمٌ دم[5]

يخاطب الشاعر خاله (الحار ث بن التوأم البيكري) خطاب عتاب ممزوج

---

(1) – الديوان. ص 76.

(2) – المصدر نفسه، ص 192.

(3) – المصدر نفسه، ص 256.

(4) – المصدر نفسه، ص 298.

(5) – المصدر نفسه، ص 16.

بالاحترام، فهو وإن انتقص من نسبه، إلا أن أواصر الرحم تستوجب عليه عدم الخروج عن الأدب في مخاطبته، ولذلك انزله منزلة القريب.

كما يقول في موضع آخر:

أبَني قِلاَبَةَ لم تَكُنْ عَادَاتُكُمْ أخْذَ الدَّنِيَّةِ قَبلَ خُطَّةِ مِعْصَدِ [1]

يتوجه الشاعر بخطابه إلى رهطه الأدنين (بني قلابة)، ومنزلتهم منه تحتم عليه مخاطبهم بالهمزة لا الياء.

3- أسلوب الاستفهام : الاستفهام هو طلب الفهم، إذا كان حقيقيا غير أنه قد يخرج إلى أغراض مجازية تحدد من خلال السياق، والاستفهام واحد من أكثر الأساليب الإنشائية استعمالا وأهمية لكونه يراد به معرفة ما هو خارج الذهن، وله أدوات موضوعة وهي: "الهمزة، أم، هل، ما، من، وأي، وكيف، وأين، أنى، ومتى، وأيان بفتح الهمزة وبكسرها"، والاستفهام من أكثر الوظائف اللغوية استعمالا، لأن الاتصال الكلامي يكاد يكون حوارا بين مستفهم ومجيب[2].

بيد أن هذا الأسلوب لم يكثر عند شاعرنا إذ تواتر (10) مرات فقط بنسبة (15.38%)، غير أن ذلك لم يمنعه من التنويع في أداة الاستفهام هذا التنويع يكشف عما في نفسه من حيرة وقلق دائمين وحق له أن يقلق.

وقد سجل الجدول التالي تكرار أدوات الاستفهام ونسبة تواترها:

---

[1] – المصدر السابق، ص 149.

[2] – عبده الراجحي: التطبيق النحوي، ص 299.

أداة الاستفهام	تواترها	نسبة التواتر
الهمزة	04	%40
أي	02	%20
من	01	%10
هل	01	%10
أنى	01	%10
كيف	01	%10

* **الاستفهام بالهمزة :** الاستفهام بالهمزة معناه السؤال لطلب التصور من جهة، وطلب التصديق من جهة أخرى، والهمزة هي أصل الاستفهام، ومن أحكامها التي تتميز بها عن باقي الأدوات، أنها تحذف وتذكر، ويؤول إليها كل استفهام محذوف الأداة، تدخل الجملة المثبتة والمنفية، وإذا وقعت الجملة معطوفة تأخر عنها حرف العطف لأن لها الصدارة، وتدخل على الشرط أيضا[1]، ومن أشكالها عند شاعرنا:

* **التعجب والاستنكار:** كقول المتلمس:

أمتنقلا من آل بهثة خلتني ألا إنني منهم وإن كنت أينما [2]

فالشاعر يستنكر أن يكون متبرئا من نسبه إلى قومه (آل بهثة) ليقرر أن المكان لن يغير من هذا النسب، فهو منهم وإن ابتعد مكانيا عن جوارهم.

ألم ترى أن الجون أصبح راسيا تطيف به الأيام ما يتأيس [3]

* **الاستفهام (بأي):** وردت (02) عند المتلمس في قوله:

---

[1] – ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،ص 200، وعبده الراجحي: التطبيق النحوي، ص 299.

[2] – الديوان. ص 19.

[3] – المصدر نفسه، ص 117.

تَفَرّقَ أَهلي مِن مُقيمٍ وَظاعِنٍ فَلِلّهِ دَرّي أَيَّ أَهلِيَ أَتبَعُ [1]

وقوله:

إذا بلغَتْ قيَس اليماني ناقتي فأيّ خليل بعد قيس تلمس [2]

تحمل (أي) في البيت الأول دلالة الحيرة، كما عبرت عن مدى إحساس الشاعر بالضياع، في رحلة البحث الطويلة عن الانتماء.

وفي البيت الثاني تحمل (أي) دلالة مغايرة، فالشاعر في هذا المكان لا يبحث عن إجابة، بقدر ما يعبر عن الانتشاء ببلوغه (قيس اليماني).

* **هل:** لم يرد الاستفهام بهاته الأداة سوى مرة واحدة وذلك في قوله:

وهلْ ليَ أُمٌّ غيْرُها إنْ تركْتُها أبى اللهُ إلا أَنْ أكُونَ لها ابْنَمَا [3]

يستنكر الشاعر على المشككين في نسبه، ويسائلهم هل يمكن أن يوجد للإنسان أمان، وهل يستطيع إيجاد غيرها إن تركها.

* **أنى:** ورد الاستفهام بهذه الأداة مرة واحدة، في قول المتلمس مخاطبا ناقته:

أنى طربت ولم تلحي على طرب ودون إلفك أمرات أماليس [4]

فالشاعر يستنكر على ناقته الحنين إلى أرضها العراق وطريقه غير أنه يعود فيلتمس لها العذر، إذ يبقى أمنية مشروعة وإن كانت بعيدة التحقق.

*كيف: وردت كذلك مرة واحدة في قوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص 154.

[2] – المصدر نفسه، ص 235.

[3] – المصدر نفسه، ص 30.

[4] – المصدر نفسه، ص 84.

فإلا تجللها يعالوك فوقها وكيف توقى ظهرها ما أنت راكبه[1]

راكبه [1]

4- النهي: النهي هو طلب الكف عن عمل ما، ويتم بإدخال " لا " الناهية على الفعل المضارع فتجزمه"[2] ولم يرد في شعر المتلمس بكثرة إذ تواتر (04 مرات) فقط، فقط، وقد أفاد عدة معان مجازية منها:

أ – **النصح والإرشاد:** وذلك في قوله:

فلا تقْبَلنْ ضيمًا مخافةَ مِيتةٍ وموتَنْ بها حرًّا وجِلدُك أمْلَسُ[3]

أمْلَسُ [3]

يدعو الشاعر مخاطبه إلى عدم قبول الظلم خوفا من الموت، لأن هذا الموت هو شرف له وعزة.

كما ورد بغرضه الحقيقي كقول الشاعر:

فَلا تَحسِبَنّي خاذِلاً مُتَخَلِّفاً وَلا عَينُ صَيدٍ مِن هَوايَ وَلَعلَعُ [4]

وقوله أيضا:

جماذ لها جماد ! ولا تقولي لها أبدا إذا ذكرت حماد [5]

فالشاعر يدعو على الخمر، وينهي عن الدعاء لها بالحمد..

4- الجملة الشرطية في شعر المتلمس:

يقوم أسلوب الشرط على الترابط بين الشرط والجواب، ويعقد الاتصال بينهما

---

[1] – الديوان. ص 197.

[2] – المصدر نفسه، ص

[3] – المصدر نفسه، ص 110.

[4] – المصدر نفسه، ص160.

[5] – المصدر نفسه، ص167.

مجموعة من الأدوات، تتباين في طبيعتها ووظائفها التي وضعت لها وإذا نظرنا إلى الجملة الشرطية عند المتلمس وجدنا لنظامها أنماطا مختلفة تتوزع بحسب أداة الشرط، وهي تحتل مرتبة هامة في المدونة وتمثل سمة أسلوبية استرعت الانتباه، غذ تواترت (38 مرة)، وهي تتوزع حسب الجدول الآتي:

أداة الشرط	تواترها	نسبة التواتر	جملة فعلية	شرط اسمية	جواب الشرط	
					فعلية	اسمية
إذا	19	%50	14	05	17	02
إن	07	%18.42	06	01	04	03
من	04	%10.52	02	02	04	–
لو	04	%10.52	02	02	04	–
لو	02	%5.26	02	02	04	–
لما	02	%5.26	02	–	02	–
لئن	01	%2.63	01	–	01	–
إما	01	%2.63	01	–	01	–

نلاحظ من خلال الجدول ما يلي:

– يتوزع الشرط في مدونة المتلمس حول الأدوات التالية (إذا، إن، من، لو، لما، لئن، إما).

– تشكل جملة الشرط ظاهرة أسلوبية في شعر المتلمس إذ لا تكاد تخلو قصيدة أو مقطوعة منه.

– كثرة استخدام المتلمس للأداة " إذا " والتي احتلت المرتبة الأولى بنسبة 50% ويمكن ربط ميل المتلمس إلى استخدام هذه الأداة وبين موضوع شعره.

- خلو أسلوب الشرط عند المتلمس من وجود الرابط الشرطي (الفاء).

- انبنى نظام الجملة الشرطة على الجملة الفعلية في مجمله، وهذا يتطابق مع آراء النحاة.

- تتوزع الجملة الشرطية وفق الأنماط التالية:

* **النمط الأول** : الشرط (بإذا): اعتمد الشاعر كثيرا على أداة الشرط (إ ذا) وهي " موضوعة للشرط في المستقبل وتقلب الزمن الماضي بعدها إليه [1]، وهي ظرف للمستقبل متضمنة معنى الشرط، وتختص بالدخول على الجملة الفعلية عكس الفجائية التي تختص بالجملة الإسمية[2]. يقول المتلمس:

إذَا الجبَّارُ صعَّرَ خدَّهُ أقمْنا لهُ منْ ميْلِهِ فتقَوَّما [3]

دخلت (إذا) على (صعّر) فقلبت دلالته من الماضي إلى المستقبل، والشاعر هنا يفتخر بقومه الذين لا يهابون أحدا، ولا يقبلون الإهانة حتى وإن كانت صادرة من الملك الهمام، إذ سيجدهم بالمرصاد، إن تاه عجبا عنهم ونأى بجانبه عجرفة وتكبرا، وفي موضع آخر يقول:

إذا ما أَديمُ القومِ أَنْهَجَهُ البِلَى تَفَرَّى ولَوْ كَتَّبْتَهُ وتَخَرَّمَا [4]

يسوق الشاعر هنا حكمة استخلصها من تجاربه الحياتية مفادها أن أديم القوم إذا أتعبه القدم واخلقه تمزق وإن حاولت إصلاحه ولكنها ذات مغزى، فالشاعر لا يقصد المعنى الحرفي للبيت، وإنما يكني به عن حاله مع أخواله.

* **النمط الثاني**: الشرط ب (إن) تواتر الشرط بهذه الأداة (07) مرات بنسبة 18.42%

---

[1] – أبو السعود حسنين الشاذلي: الأدوات النحوية وتعدد معانيها الوظيفية، دراسة تحليلية تطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 1، ص 72.

[2] – ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج، ص 97.

[3] – الديوان. ص 24.

[4] – المصدر نفسه، ص 24.

محتلة بذلك المرتبة الثانية بعد (إذ)، يقول الشاعر:

فَإِن أَقَمتُم عَلى ضَيمٍ يُرادُ بِكُمْ فَإِنِّ رَحلي لَكُم وَالٍ وَمُعتَمَدُ [1]

يحذر الشاعر في هذا البيت قومه، إن هم ارتضوا الذل والمهانة وقعدوا عن أخذ ثأرهم، فإنه راحل عنهم مغادرهم.

* **النمط الثالث** : الشرط ب (من): تواترت هذه الأداة (04) مرات بنسبة (10.52%)، وجاءت عند المتلمس للدلالة على العموم من مثل قوله:

من كان ذا عضُد يدركْ ظُلامتَه إنّ الذليل الذي ليست له عضُدُ [2]

استخلص الشاعر من تجربته الخاصة أن من يكون له حمية ومناصرين يشدون أزره، فسوف يدفع المظلمة عن نفسه، ونستشف من هذا البيت أسى الشاعر وتحسره على عدم إدراك ثأره، وشفاء غليله من غريمه (عمرو بن هند) لتخاذل قومه عن نصرته، وفي موضع آخر يقول الشاعر:

وَمَن يَبغِ أَو يَسعى عَلى الناسِ ظالماً يَقَع دونَ شَكِّ لليدينِ وَلِلفمِ [3]

يسطر الشاعر هنا حكمة مفادها أن البغي مصرعه وخيم، فالجزاء من جنس العمل، إذ لا بد للبغي من نهاية.

* **النمط الرابع** : الشرط بـــ (لو): موضوعة للشرط في الماضي [4] وأنها تقلب زمن المضارع بعدها إلى الماضي، ومعنى (لو) أنها يمتنع بها الشيء لامتناع غيره [5] غيره[5] ولذلك تسمى حرف امتناع لامتناع.

وتواترت (لو) (04) مرات بنسبة (10.52%)، ومن أمثلتها قول الشاعر:

---

[1] – المصدر السابق، ص 212.

[2] – المصدر نفسه، ص 279.

[3] – المصدر نفسه، ص 325.

[4] – ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص 283.

[5] – محمود أحمد الصغير: الأدوات النحوية، ص 627.

فَلَوْ غيْرُ أَخْوَالِي أَرَادُوا نَقِيصَتِي جَعَلْتُ لهُمْ فُوْقَ العَرَانينِ مِيسَمَا [1]

يحدد الشاعر سبب امتناعه عن أخذ حقه من منتقصيه، وهو أنهم أخواله، فلو كان غيرهم، لوسم لهم منطقة العرنين (وهي أعلى الأنف) لتبقى لهم علامة.

5 – التقديم والتأخير في شعر المتلمس:

لا تنحصر أهمية دراسة الجملة في التعرف على التقاليب التي يخرج فيها الكلام فقط، بل تتجاوز ذلك إلى التعرف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكونة لها وإلى خصائص البنية فيها، ووجوه ارتباطها ببقية أجزاء الكلام، وإلى النظام العام المحرك للغة[2] كما يتم النظر أيضا إلى ترتيب عناصر الجملة، والتغيرات التي تطرأ على هذا الترتيب، وهو ما اصطلح على تسميته بالتقديم والتأخير والذي اعتبره (عبد القاهر الجرجاني) " بابا كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان "[3].

والتقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي وقف عندها الدرس النحوي والبلاغي العربي في سيرورته، إذ يعد هذا الأسلوب من أكثر الانزياحات توافرا في الشعر[4].

وما يعتري الجملة من انزياح أو " عول " عن رتب عناصرها، يعد خروجا عن الوظيفة النفعية للغة على الوظيفة الإبداعية " الشعرية " ولأجل هذه الغاية رصد علماء البلاغة ونقاد الشعر كثيرا من التعبيرات التي تواترت فيها هذه الظاهرة فوقفوا عند ما تثيره من دلالات.

---

[1] – الديوان. ص 29.

[2] - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 283.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 148.

[4] – عدنان بن ذريل: التحليل الألسني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 114، كانون الثاني، 1983، ص 275.

فالتقديم والتأخير من أهم الظواهر اللغوية التي أكسبت اللغة مرونتها وطواعيتها إذ هو يسمح للمتكلم أن يتحرك بحرية متخطيا الرتب المحفوظة فيختار من التراكيب ما يمنح موقفه الفكري والوجداني خصوصيته وتفرده.

فهذا الباب ملمح إبداعي بلاغي للعربية يجلي قدرتها على التعبير عن معان ودلالات جديدة، وذلك عن طريق تقديم ما حقه التأخير، أو تأخير ما حقه التقديم، ولذلك نلفي أن له شأنا كبيرا عند العرب قديما وخاصة عند الحكم على جودة الشعر ورداءته، وكانت رتبة الشاعر ترتفع وقيمته تعلو على قدر أخذه بهذه المسألة، وقد ورد في العمدة " ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير" [1] لأنهم رأوا فيه دلالة على الاهتمام والعناية بالألفاظ والمعاني " فنحن حين نقدم بعض أجزاء الجملة تارة وتؤخرها تارة، فإننا لا نفعل ذلك رغبة في التعبير أو تفننا في القول فحسب، إنما ذلك شيء عن اختلاف المعنى الذي يريده المتكلم، فالكلام البليغ لا يجوز أن يكون التقديم فيه لغرض لفظي فقط، بل يكون مع هذا الغرض اللفظي هدف يتعلق بالمعنى "[2].

فالتقديم والتأخير حيثما ورد فإنه يحمل من الدلالات الإضافية إلى المعنى الذي تحده الجملة ما يكفي لان يدلل على أهميته، فالجملة عندما يجري عليها بعض التعديل، بحيث تقدم لفظة وتؤخر أخرى، فإن هذه الجملة تصبح ذات دلالة جديدة، وإن بقيت حاملة للمعنى الأول إلا أنه جرى تعديل على الدلالة كنتيجة طبيعية لما جرى على ألفاظها من تقديم وتأخير بحيث زادت العناية بهذه المقدرة التي قدمت وقلت بتلك المتأخرة، أي أن الدلالة تركزت على جزء من الجملة في حال تقديمه لأسباب مقصودة، وقد ساعده على ذلك ما تأخر في ألفاظها للأهمية ذاتها.

هذا وقد عقد (بن جني) فصلا للتقديم والتأخير عنونه بـــ (فصل في التقديم والتأخير) في كتابه " الخصائص " فيقول في شأن التقديم والتأخير وأنواعه: "وذلك على

---

[1] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 261.

[2] – فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها، (علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن، ط 2، 1409ه، ص 211.

ضربين: أحدهما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار"[1].

ويعرض بعد ذلك لسياقات التقديم والتأخير، ووجوه ما يجوز وتقبله اللغة العربية، وما لا يجوز وتأباه اللغة العربية، مقدما مادة شعرية مهمة (شواهد)، مؤيدا مذاهبه – في بعض المسائل – بآراء العلماء الموثوق بهم، وينهي كلامه بقوله " فهذه وجوه التقديم والتأخير في كلام العرب، وإن كنا تركنا منها شيئا، فغنه معلوم الحال ولاحقا بما قدم "[2].

والمتمعن في شعر المتلمس يجد التقديم والتأخير قد شكل لمحا أسلوبيا بارزا يستدعي الوقوف عنده لاستكناه دواعيه ودلالاته، سواء تعلق ذلك بالأساليب الخبرية في حالتي الإثبات والنفي، أم تعلق بالأساليب الإنشائية كالتراكيب الاستفهامية.

ومن الأنماط التي ورد فيها التقديم والتأخير عند شاعرنا الآتي:

5- 1 – تقديم الفعل : يتقدم الفعل في مجموعة كبيرة من التراكيب ويتصدر الجمل، وذلك لدلالات أسلوبية مخصوصة، ونجد من ذلك قول التلمس:

يعيرني أمي رجال لا أرى أخا كرم إلا بان يتكرما [3]

إذ نلاحظ تقديم الفعل المضارع (يعيرني) لغرض أسلوبي مقصود ألا وهو التخصيص والاهتمام بشأن المقدم، فالتعبير هو أهم خبر أراد الشاعر نقله والتعبير عنه، ولأنه أشد إيلاما، وأكثر تأثيرا في نفسه، ولذلك قدمه وتأخر غيره لقلة أهميته مقارنة به.

وهذا التقديم منح الفعل قيمة أسلوبية هي تأكيد المعنى لدى المتلقي وخلق التواصل معه، ودفعه إلى الإحساس بالمعاناة المتولدة عن هذا الفعل.

ومنه أيضا قوله:

---

[1] – ابن جني: الخصائص، ص 282.

[2] – المصدر السابق، ص 382.

[3] – الديوان. ص 14.

صبا من بعد سلوته فؤادي وأسمح للقرينة بانقياد [1]

يركز الشاعر على الفعل (صبا)، ويقدمه لكونه المخصوص بالخطاب، وعليه المعول في نقل حالته وألمه غداة رحيل قوم حبيبته.

5 – 2 – تقديم المفعول به : عناية التكلم بمعانيه تدفعه إلى أن يتخذ الأسلوب الأمثل في صياغة عباراته، ذلك أن هناك صورا تسهم في إضفاء الدلالة المحددة المطلوب إيصالها إلى المتلقي، فالاختلاف في الصيغ لم يأت وليد الصدفة، حيث أن كل صيغة من الصيغ الواردة في النص تستعمل في مكانها المناسب الذي لا يفضلها فيه غيرها، فاستعمال المفعول به مقدما على الفاعل يختلف عن مجيئه متأخرا، إذ يقدم لأغراض بلاغية ومعنوية لا تتحقق مع التأخير، وقد ورد ذلك عند المتلمس في قوله مستفهما مستنكرا:

أمنتقلا من آل بهثة خلتني ألا إنني منهم وإن كنت أينما[2]
أينما [2]

تقدم المفعول به 2 (منتقلا) على الفعل والفاعل والمفعول به 1، وذلك للعناية به والاهتمام بشأنه، لأنه في نفسه نصب عين الشاعر ومدار تركيزه، فشاعرنا تشغله فكرة النسب وتسيطر على تفكيره وتحوز على اهتمامه، ولذلك صدر بها جملته مستنكرا على قائل هذه المقولة فعلته، مؤكدا ثبات نسبه في قومه ذادا عنه، مستعملا في ذلك الاستفهام الإنكاري ليعضد معانيه، ويثبتها في ذهن المتلقي وورد مثله أيضا في قوله:

أقام الذين لا أبالي فراقهم وشط الذين بينهم أتوقع [3]

تقدم المفعول به (البين) على الفعل (اتوقع) لكونه موضع الاهتمام ومناط

---

[1] – المصدر السابق، ص 165.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

[3] – المصدر نفسه، ص 155.

الاستعمال، فالشاعر يؤلمه بين قومه وبعدهم عنه، ولذلك قدمه على غيرها.

ونجد في أمثلة اخرى تقديم المفعول به فقط على الفاعل دون الفعل أي توسطه في الرتبة وهي كثيرة عند المتلمس، منها قوله واصفا ناقته:

مَعْقُولَةٌ يَنْظِرُ التّشْرِيقَ رَاكِبُهَا كَأَنّها، من هوىً للرّمْلِ مَسْلُوسُ [1]

فقدم (التشريق) على الراكب تدليلا على الزمن وتخصيصه، وكذلك قوله:

آليتُ حبِّ العراق والدهر أطعمه والحب يأكله في القرية السوس [2]

تقدم الحب على الفعل في (أطعمه) لتخصيصه، لان الملك قد حلف ألا يمتار الشاعر من العراق، ولا يطعم حبه.

وفي موضع يقول:

فمن طلب الأوتار ما حز أنفه قصير وخاضى الموت بالسيف بيهس [3]

نلاحظ تقدم المفعول به (الأنف) و(الموت) في الجملتين لأهميتهما لكون ورودهما كان في معرض طلب الاقتداء وضرب الأمثلة المشرفة والحرية بالإتباع، فالأنف ورغم مكانته عند الإنسان إلا انه ضحي به عندما استلزم الأمر وتطلب الموقف، وكذلك الموت رغم خوف الإنسان وفزعه منها، إلا أنه يقدم عليه البعض تجنبا للعار ودفعا للضيم والمذمة.

5 – 3 – تقديم الاسم : ورد مثل هذا النوع عند شاعرنا ولذلك دلالات أسلوبية متباينة من ذلك قوله:

خير من القوم العصاة أميرهم يا قوم فاستحيوا النساء الجلس [4]

---

[1] - المصدر السابق، ص 82.

[2] – المصدر نفسه، ص 95.

[3] – المصدر نفسه، ص 113.

[4] – المصدر نفسه، 118.

تقدم الخبر (خير) على المبتدأ أو نعته (النساء الجلس) لغرض لفت انتباه المخاطبين، والتأكيد على هذا الخبر وإبرازه لتشويقهم واستفزازهم.

كما ورد في قوله:

كانوا كسامة إذ شعف منازله ثم استمرت به البزل القناعيس [1]

القناعيس [1]

نلاحظ في هذا البيت تقدم الخبر (شعف) على المبتدأ (منازله) لتخصيصه وإبرازه، فالشاعر يهدف من وراء ذلك إلى التركيز على هذا المكان لتحفيز قومه على الاهتداء به.

5 – 4 – تقديم شبه الجملة : وهو كثير في شعر المتلمس شكل وروده ظاهرة أسلوبية، وقد ترتب على ذلك إثراء الدلالة وتنوعها، لأن أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عنه بالضرورة تغيير في دلالة الجملة، وانتقالها من مستوى إلى آخر [2].
آخر [2].

ومثال تقديم شبه الجملة عن شاعرنا قوله:

على كلهم آسى وللأصل زلفة فزحرح عن الأدنين أن يتصدعوا [3]

يتألم الشاعر لفراق قومه، ويتحسر لبعدهم عنه، ويبرز بأنه حزين عليهم جميعا، ولذلك قدم شبه الجملة (على كلهم)، كما خصص الأصل بالمنزلة القريبة وعلية أورده أولا.

6 – الجملة المنفية في شعر المتلمس وتداعياتها الأسلوبية:

النفي أسلوب تحدد مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما

---

[1] – المصدر السابق، 80.

[2] – رجاء عيد: البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت، ص 331.

[3] – الديوان. ص 155.

يتردد في ذهن المخاطب، وهو كثير الدوران على الألسن [1]، والغالب في الجملة الخبرية المنفية هو استعمال المضارع للدلالة على المضي لأنه هو الذي يضام أكثر أدوات النفي[2].

والدارس لشعر المتلمس المتفرس في تركيبه يلفي تواتر هذا الأسلوب بكثرة وبأدوات مختلفة، وذلك وفق النمط التالي:

– أداة نفي + فعل (ماضي أو مضارع)، وقد اتخذ صورا عديدة.

* **الصورة الأولى:** لم + فعل مضارع.

تواتر النفي بهذه الأداة (19) مرة في شعر المتلمس منها قوله مخاطبا (عمرو بن هند).

لَم تَدرِ بُصرى بِما آلَيتَ مِن قَسَمٍ وَلا دِمَشقُ إِذا ديسَ الكداديس [3]

دخلت (لم) على الجملة الفعلية فدلت على النفي في الماضي [4] فالشاعر يخبر الملك (عمرو بن هند) بأن (بصرى) لم تسمع بقسمه من هوانه عليها، بدليل الأكداس من الحب الفائض عن حاجة الناس.

وفي موضع آخر يصور لنا الشاعر النعم والملذات التي ستحولها المنية إلى عدم، والتي لم تدفع عن صاحبها مصيره المحتوم فيقول:

كَأَنَّ الّذي غَيَّبتَ لَم يَلهُ ساعَةً مِنَ الدَهرِ وَالدُنيا لَها وَرَقٌ نَضرُ

وَلَم تَسقِهِ مِنها بِعَذبٍ مُمَتَّعٍ بَرُودٍ حَمَتهُ القَومَ رَجراجَةٌ بِكرُ

وَلَم يَصطَبِح في يَومِ حَرٍّ وَقِرَّةٍ حُمَيّا فَدَبَّت في مَفاصِلِهِ الخَمرُ

وَلَم يَرُعِ العِيسَ الكَوانِسَ بالضُحى بِأَسرارِ مَولِيٍّ أَلِدَّتُهُ صُفرُ

---

[1] – زين كامل الخوسكي: الجملة الفعلية المنفية في شعر المتنبي، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1986، ص 03.

[2] – تمام حسان: اللغة العربية مبناها ومعناها، ص 246.

[3] – الديوان. ص 97.

[4] – احمد ماهر البقري: أساليب النفي في القرآن، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، 1984، ص 114.

وَلَم يَمدَحِ القَرمَ الهُمامَ بِكـــــفِّهِ لَطائِمُ يُسقَى مِن فَواضِلِها القَفرُ [1]

اقترنت الأفعال المضارعة (تسقي، يصطحب، يرعى، يمدح) بالأداة (لم) فصرفت دلالتها إلى الماضي، فهذه الملذات والمسرات قد مضت وانتقلت بحلول هادم اللذات بساحها، فأصبحت كأن لن تكن، وصاحبها كأن لم ينعم بها، وقد أشاعت هذه التراكيب جوا من الكآبة والأسى ألقى بظلاله على جو القصيدة، إذ دفعنا الشاعر لا شعوريا إلى الاتحاد بمآساته، والإحساس بحسرته وتفجعه.

وكثيرا ما ترد " لم " ضمن التراكيب الشكلية، سواء في جملة الشرط، أو جملة الجواب، ومثالا على ذلك قول شاعرنا:

ومن كان ذا عرض كريم فلم يصن له حسبا كان اللئيم المذمما [2]

ففي البيت الأول يقرر الشاعر بأن صاحب العرض الكريم والنسب الرفيع إذا لم يحافظ على حسبه عيب على ذلك وذم، وهذا لن يدفع عنه هنا العرض الملامة.

وفي البيت الثاني جاء التركيب المنفي جواب شرط محولا دلالة النفي إلى الماضي.

* **الصورة الثانية:** لا + فعل مضارع.

وردت هذه الصيغة (15) مرة، ومن أمثلتها قول شاعرنا:

أحارث إنا لو تشاط دماؤنا تزيلن حتى لا يمس دم دما [3]

وقوله كذلك:

---

[1] – الديوان. ص 156– 158.

[2] – المصدر السابق، ص 16.

[3] – المصدر نفسه، ص 16.

بإحار إني لمن قوم أولى حسب لا يجهلون إذا طاش الضغابيس [1]

وقوله أيضا:

لبلاد قوم لا يرام هديهم وهدي قوم آخرين هو الردي [2]

دخلت (لا) على الفعل المضارع، فدلت على النفي في مطلق الزمن [3] وهو ما أبانت عنه الأبيات محل الشواهد.

ففي البيت الأول ينفي الشاعر اختلاط دماء غيرهم في مطلق الأحوال سواء في الماضي أو الحال او مستقبل الأيام، فنقاء هذا الدم هو سبب انتفاء الاختلاط، وعليه فلا انتفاء للمسبب إلا بزوال السبب.

وفي البيت الثاني يؤكد الشاعر بأن قومه لهم أحساب تمنعهم من السفه والجهالة، إذا ما رجال بالطيش وسمت، وهي صفة ملازمة لهم ما عاشوا متأصلة في نفوسهم توارثوها كابرا عن كابر.

والحال نفسه في البيت الثالث إذ يمدح الشاعر أقواما بحماية المستجير وتأمينه على نفسه، وهو خلق دائم ليس بعارض طارئ عكس أقوام آخرين لا يرعون للجار حرمة.

وقد دخلت (لا) النافية مرة واحدة على الفعل الماضي، وذلك في قوله في معرض الدعاء.

لا خاب من نفعك من رجاكا[4]

* **الصورة الثالثة:** لن + فعل.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 37.

[2] – المصدر السابق، ص 143.

[3] – احمد ماهر البقري: أساليب النفي في القرآن، ص 24.

[4] – الديوان. ص 307.

ورد هذا التركيب في (05) مواضع، منها قوله مخاطبا ناقته:

لن تسلكي سبل البوباة منجدة ما عاش عمرو وما عمرت قابوس[1]

قابوس[1]

وقوله مخاطبا (بني قلابة) رهط طرفة.

لن يرحض السواءات عن أحسابكم نعم الحواثر إذ تساق لمعبد [2]

دخلت (لن) على الفعل المضارع فلخصت نفيه للاستقبال [3]، ففي البيت الأول يؤيس الشاعر ناقته من الرجوع إلى العراق، مادام (عمرو) وأخوه (قابوس) حيين يرزقان.

وفي البيت الثاني يحذر الشاعر (بني قلابة) من مغبة أخذهم الدية عن قتيلهم لأن ذلك لن ينجيهم من العار، بل سيبقى منوطا فيهم خلفا عن السلف.

* **الصورة الرابعة:** ما + فعل (ماضي أو مضارع)

وقد وردت عند شاعرنا في مواضع عدة منها قوله:

هذا على الخسف مربوط برمته وذا يشج فما يرثي له أحد [4]

وكذلك قوله:

وقد كنت أرجو أن أكون لعقبهم زنيما فما أجررت أن أتكلما [5]

دخلت (ما) في البيت الأول على الفعل المضارع، فدلت على نفي الحال [6] غذ يقرر الشاعر بأن الوتد إذا ضرب، فلا يحس بألمه أي أحد، ولن يستجلب عطف أحد،

---

[1] - المصدر نفسه، ص 93.

[2] – المصدر السابق، ص 150.

[3] – المرادي: الجنبي الداني في حروف المعاني، تحقيق: عبد الفتاح سليم شلبي، دار الشروق، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1981، ص 100.

[4] – الديوان. ص 211.

[5] – المصدر نفسه، ص 37.

[6] – زين كامل الخويسكي: الجملة الفعلية المنفية في شعر المتنبي، ص 55.

وهو مثال ضربه الشاعر لقومه تنفيرا لهم عن القعود عن أخذ حقوقهم المسلوبة من قبل الملك الطاغية علم الفساد وعنوان البطش.

وفي البيت الثاني دخلت (ما) على الفعل الماضي، فدلت على النفي وقربت زمنه من الحال[1]، فما منع الشاعر من اخذ حقه من أخواله الذين انتقصوا نسبه، وعيروه بأمه إلا خوفه من أن يكون زنيما، وعليه لم يستطيع التكلم ولا الدافع عن نفسه.

لقد ساهمت التراكيب المنفية عند المتلمس في تحقيق وظائف تعبيرية يعجز الإثبات عن توفيرها، كما عبرت عن حالات شعورية يصعب استيعابها باستخدام الأساليب المثبتة، كما عاضدت التراكيب الأخرى في تشكيل التجربة الشعرية لدى شاعرنا وتحقيق التفرد الأسلوبي لنصوصه.

7-الجملة المؤكدة وتجلياتها الأسلوبية:

هي الجملة الاسمية أو الفعلية التي دخلت عليها أداة من الأدوات التي تثبت علاقة الإسناد، وذلك لإزالة ما علق بذهن المتلقي من شك أو إنكار لمضمونها وقد ينزل خالي الذهن منزلة الشاك المتردد، فيؤكد له الكلام حسب ما يقتضيه الموقف التعبيري.

وأسلوب التوكيد يشكل ركنا من أركان البناء اللغوي والبياني الذي زخرت به النصوص العربية شعرا ونثرا، فالعرب لا تؤكد كلامها إلا إذا المخاطب في حاجة إلى ذلك، وتأتي بمؤكد واحد إن كان المخاطب مترددا في تصديق ما يقال او ظن ذلك منه، في حين تأتي بأكثر من مؤكد – وقد تشفع ذلك بالقسم – إن كان المخاطب منكرا ما سمع كل الإنكار أو ظن ذلك منه.

ووسائل التوكيد متنوعة منها ما يختص بالجملة الفعلية، ومنها ما يكون مختصا بالجملة الاسمية، إلى جانب قسم ذا وظيفة نحوية.

وهذا وقد ورد هذا الأسلوب كثيرا عند المتلمس تلبية لحاجات تعبيرية ومعنوية؛ إذ وجدنا أعدادا لا بأس بها من الجمل المؤكدة الفعلية منها والإسمية:

---

[1] – عباس حسن: النحو الوافي، ج2، ص 53.

أ- **الجملة الفعلية المؤكدة** : تنوعت أدوات التوكيد ووسائله الداخلة عليها متخذة الصور الآتية:

* **الصورة الأولى:** قد + فعل ماضي، وهي كثيرة منها قول شاعرنا:

لم يعلموا أن قد مشى حذر الخزى بالسيف للموت بن بدرة بيهس [1]

دخلت (قد) على الفعل الماضي فأفادت تحققه، أثبتت حكمه كما أنهت زمنه بالحاضر[2] وقد استخدمها الشاعر لوظيفة معنوية إذ يهدف إلى إقناع قومه بضرورة الإقدام وعدم الجبن عن طريق تأكيد عزم (بن بدرة) على المضي نحو هدفه وهو الانتقام والثأر.

وفي موضع آخر يقول:

لم يرجعوا من خشية الموت الردى وقد جلبتها من بعيد جوالب [3]

***الصورة الثانية:** نون التوكيد الثقيلة المقترنة بالفعل المضارع

وذلك في قوله:

فلتتركنكم بليل ناقتي تذر السماك وتهتدي بالفرقد [4]

أكدت النون الفعل وأثبتته، فالشاعر عازم مصر على ترك البلاد التي لا تحفظ وده، والقوم الذين أبدلوه المحبة خذلانا.

* **الصورة الثالثة:** لئن + لام التوكيد + نون التوكيد الخفيفة.

وذلك في قوله:

---

[1] – الديوان. ص 221.

[2] - الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 328.

[3] – الديوان. ص 254.

[4] – المصدر نفسه، ص 135.

فلئن تعش فليبلغن أرماحنا منك المخنق [1]

استعمل الشاعر ثلاث مؤكدات في جملته، تهديد للمخاطب وبيان صدق عزمه وقومه على البطش به.

* **الصورة الرابعة:** باستعمال القصر، ويسميه النحاة الاستثناء المفرغ[2]، وقد تردد عند عند شاعرنا بشكل ملحوظ، من ذلك قوله:

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصي إلا مضيع [3]

ب- الجملة الاسمية: وقد تعددت وسائل توكيدها وفق الصور التالية.

* **الصورة الأولى:** إن + اسمها + خبرها وسيق الحديث عن هذه الصورة عند دراسة الجملة الاسمية المنسوخة، ولذلك لا حاجة لإعادة الحديث عنها.

* **الصورة الثانية:** لام التوكيد + المبتدأ + الخبر.

ووردت في قوله:

لحفظ المال أيسر من بغاه وسير في البلاد بغير زاد[4]

يصوغ الشاعر في هذا البيت حكمة استقاها من تجاربه الحياتية، مشفعا إياها بلام التوكيد ليضمن لها القبول لدى مستمعيه.

* **الصورة الثالثة:** باستعمال ضمير الفصل.

وذلك في قوله:

لبلاد قوم لا يرام هديهم وهدى قوم آخرين هو الردى [5]

---

[1] - المصدر نفسه، ص 245.

[2] – سيبويه: الكتاب، ج 2، ص 328.

[3] – الديوان. ص 158.

[4] – المصدر نفسه، ص 172.

[5] – المصدر نفسه، ص 143.

* **الصورة الرابعة:** القسم + لازم التوكيد.

في قوله:

لعمري لنعم المرء قيس إذا انتهى إلى بابه راج له ليس يحبس [1]

يعتبر القسم من أقوى المؤكدات وأكثرها تأثيرا، يقول سيبويه: "اعلم أن القسم توكيد لكلامك، فإذا حلفت على فعل غير منفي لم يقع لزمته اللام"[2].

---

[1] – المصدر السابق، ص 235.

[2] – سيبويه: الكتاب، ج3، ص 121.

الفصل الثالث:

البنية الدلالية والصورة الشعرية

أولا: الحقول الدلالية

1-مدخل نظري

2-الحقول الدلالية وتوزيعها عند المتلمس

ثانيا: الصورة الشعرية منابعها ومكوناتها

1-المنابع

2-المكونات

مدخل إلى علم الدلالة:

تعد العناية بالدلالة من أقدم اهتمامات الإنسان الفكرية عبر الزمن، ومن مختلف الحضارات، كيف لا وهي أساس التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمعات البشرية ... وما غاية الدراسات الصوتية والصرفية والتركيبية (النحوية) إلا توضيح المعنى وإزالة الغموض "[1].

وعليه ارتبط الدرس الدلالي بالدرس اللغوي، لان اللغة بمكوناتها هي الحامل الأبرز للمعنى، فأية دراسة لابد أن تتعرض للمعنى والدلالة التي تحملها المفردات، وهو بالتالي يشكل جزءا من التطور اللغوي[2].

غير أن اهتمام القدامى من هنود وحثيين وإغريق بمباحث الدلالة لا يعني أن علم الدلالة قديم النشأة قدم الدراسات اللغوية، وإنما يعني أن مباحثه قد أثيرت وبعض أفكاره قد طرحت للمناقشة، ولكن دون تمييزه عن غيره من فروع علم اللغة، وعليه فمعالجة قضايا الدلالة بمفهوم العلم، وبمناهج بحثه الخاصة وعلى أيدي لغويين متخصصين يعد ثمرة من ثمرات الدراسات اللغوية الحديثة وواحدة من أهم نتائجها[3].

غير أنه بقي مرتبطا بعلم البلاغة التقليدية، ولم يصبح له كيان مستقل إلا بعد نشر اللغوي الفرنسي (ميشيل بريل micheal breal) في عام 1897 مقالته الموسومة بمحاولة في علم الدلالة essais de sémontique [4] واضعا هذا المصطلح ليميز دراسته هذه عن غيرها من الدراسات اللغوية وليعبر به عن فرع من فروع علم اللغة

---

[1] – عمار شلواي: نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2002، ص1.

[2] – ماهر حبيب، عفراء منصور: التطور الدلالي عند شعراء البلاد الحمداني في الشؤون المدنية والسكنية نموذجا، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 30/ عدد 01، مجلة تشرين للبحوث والدراسات، اللا ذقية، سوريا، 02.05.2008.

[3] – أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط 5، 1995، ص 21-22.

[4] – عبد الكريم مجاهد: علم الدلالة اللغوية عند العرب، دار ضياء، عمان، الأردن، 1985، ص 12.

العام[1] والذي عد أحدث فروع اللسانيات واشتقت هذه الكلمة الاصطلاحية " دلالة " من أصل يوناني مؤنث sémantikéé مذكرة sémantikos أي يعني ويدل، ومصدر semao وتعني إشارة[2].

أما اصطلاحا فقد تباينت تعاريف " علم الدلالة " عند الدارسين المحدثين فعرفها بعضهم بأنه " دراسة المعنى" أو " العلم الذي يدرس المعنى " أو " ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى " أو " ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى "[3].

وقد وردت تعاريف لفظ " دلالة " في كتب التراث العربية القديمة،ولعل أشهرها ما ذكره (الشريف الجرجاني) في (التعريفات): هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول "[4].

والمتمعن في هذه التعاريف يدرك بأنها لا تخرج عن فكرة دراسة المعنى، ذلك المصطلح الذي لم يحظ بتعريف موحد من قبل الباحثين، فقد ذكر كل من " رياتشاردز " و" اوجدن " له في مؤلفيهما (معنى المعنى) " the meaining of meaning " ستى عشر تعريفا، كما يبدو أيضا أن موضوع علم الدلالة هو العلامات والرموز الحاملة للمعنى، لغوية كانت أم غير لغوية، مع التركيز على اللغة بوصفها نظاما من الرموز.

ويهتم الدلاليون بوظيفة الكلمات، كما يقول (بيير جيرو): يدرس علم الدلالة وظيفة الكلمات، وعلى عاتق هذه الوظيفة يتم نقل المعنى[5].

وهذا يتطلب ربط هذا العلم بمجموعة من المحاور الرئيسية والتي تتفرع إلى

---

(1) – فريد عوض حيدر: علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، 2005، ص 12.

(2) – فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دارسة تاريخية، تأصيلية نقدية، ط 2، دار الفكر، دمشق، سورية، 1996، ص 06.

(3) – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 11.

(4) – الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1978، ص 109.

(5) – بيير جيرو، علم الدلالة، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة والنشر، سوريا، 1998، ص 21.

وجهات تطبيقية وتحليلية يكثر فيها الاجتهاد وتعدد الآراء، وهي:

- المحور الأول: ويمثل العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول والمنعكسات الاجتماعية والنفسية والفكرية.

- المحور الثاني: ويهتم بالتطور الدلالي أسبابه وقوانينه والعلاقات السياقية.

- المحور الثالث: ويتصل بالمجاز وتطبيقاته الدلالية وصلاته الأسلوبية[1].

وقد نتج عن اختلاف النظرة إلى المعنى اختلاف المنهج أو الطريقة المتبعة في الدراسة حسب خلفية الباحث الفكرية ومنطلقاته وعند تأمل مختلف النظريات الغربية الحديثة التي بحثت في الدلالة نجد أن أغلبها يتوزع على خمسة حقول تخضع لخمسة مناهج يتبناها اللغويون في التنظير: أما الأول فهو المنهج الشكلي الصوري الذي يصف المدلولات بالنظر إلى الشكل الذي يجعلها في بنية واحدة وهو تفرعها عن أصل واحد، والثاني السياقي والذي يصنف المدلولات في ضوئه لاعتبارات تركيبية وتعبيرية وأسلوبية، والثالث الموضوعي المقامي النفسي الذي يحدد مدلولات اللفظ باعتبار الحال المتكلم ومقامه وموقفه، والرابع هو منهج الحقول الدلالية المهتم الذي يعتبر القرابة الدلالية والعلائقية بين المدلولات، وأما الخامس فهو منهج التحليل المؤلفاتي الذي تتكشف معه البنية العميقة للخطاب بتحليل اللفظ إلى مؤلفاته وعناصره[2].

هذا وقد وقع اختياري على نظرية الحقول الدلالية من أجل تطبيقها على مدونة المتلمس الضبعي لعدة اعتبارات منها كون هذه النظرية تسهم في إبراز المعنى الدقيق للكلمة وذلك من خلال وجودها مع العائلة اللغوية التي تنتمي إليها، كما تسهم في إيجاد فهم علمي لظاهرة الإيحاء فجزء كبير من طاقة الكلمة الإيحائية بعلاقاتها الدلالية مع الألفاظ الأخرى في حقلها، وذلك إضافة إلى الرغبة في إعطاء لمحة عن معجم المتلمس الشعري والتي تسهم في التعرف على بيئة الشاعر وتبرز مدى قدرة الألفاظ والكلمات على تجسيد أفكار الشاعر وتسلط الضوء على اهتمامات الشاعر.

---

[1] – فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص 09.

[2] –المرجع نفسه، ص10.

مفهوم النظرية ومبادؤها:

تعد النظرية واحدة من المقاربات اللسانية الكثيرة التي تهدف إلى البحث في الدلالة والحقل الدلالي (semantiefield) أو الحقل المعجمي (lexicalfield) حسب ستيفن أولمان (s. ulmann): هو مجموعة من المفاهيم تتبني على علائق لسانية مشتركة ... أو قطاع متكامل من الخبر[1]. كما يعرفه جون ليونز (j. liyons) بأنه مجموعة جزئية لمفردات اللغة[2]؛ أي أن الحقل يتضمن مجموعة كثيرة أو قليلة من الكلمات تتعلق بموضوع خاص وتعبر عنه.

وتنص هذه النظرية على أنه لكي نفهم معنى الكلمة فلابد أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فالكلمة حسب – بعضهم – لا معنى لها بمفردها، وإنما يتحدد معناها ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة[3].

وهو ما عبر عنه (فندريس) بقوله: " إن الذهن يحيل دائما إلى جمع الكلمات وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها، فالكلمات تثبت دائما بعائلة لغوية [4]، وعلى هذا الأساس يرفض بعض اللغويين وينكر أن يتم اكتساب اللغة في شكل كلمات مفردة، أو يكون المتكلم واعيا بالكلمات منعزلة أثناء عملية الكلام[5].

وقد اتفق أصحاب هذا الاتجاه على مجموعة من المبادئ منها:

- أنه لا توجد وحدة معجمية (lexeme) مشتركة في أكثر من حقل.
- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

---

(1) – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 80.

(2) – المرجع نفسه، ص 79.

(3) – كريم زكي حسام الدين: أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الانجلومصرية، ط 2، القاهرة، 1985، ص 294.

(4) – فندريش: اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1950، ص 333.

(5) – كريم زكي حسام الدين: أصول تراثية في علم اللغة، ص 294.

- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن التركيب النحوي[1].

هذا وقد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية:

- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة.

- الأوزان الاشتقاقية، وأطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية.

- أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

- الحقول السنتجماتية؛ وهي تشمل الكلمات المترابطة عن طريق الاستعمال مع اختلاف موقعها النحوي مثل: (يرى – عين)، (يمشي – قدم).

وإذا رجعنا إلى تاريخ هذه النظرية نجد اختلاف الباحثين في تحديد زمن ظهورها بدقة؛ إذ يذهب (أولمان) على أن هذه النظرية تعود في الألمانية إلى (هردر herder) عام 1772 وهومبولدت (humboldt)، ولكن شيوع المصطلح باعتباره مفهوما لغويا يعود إلى هوسرل (husserl) ودوسوسير[2] الذين يريان أن كل كلمة تحاط بشبكة من الخواطر والأفكار التي ترتبط من خلالها بالكلمات الأخرى، فهذه التداعيات ترتبط بالمفهوم والصيغة حيث تمتد إلى المعنى وإلى الشكل.

أما عن استعمال مصطلح (الحقل) فيذهب الباحثون بأنه من ابتكار (تجنر tegner) الذي استعمله في مقال له بعنوان (تقديم أفكار الحقل اللغوي) في عام 1885 استخدم (أبل abel) مفهوم الحقل اللغوي، ويعد (ماير mayer) أول من نظم المعنى:

1 – النظام الطبيعي.

2 – النظام الفني (الألقاب العسكرية).

3 – النظام شبه الفني مثل مصطلحات الصيادين والحرفيين[3].

غير أن فكرة الحقول الدلالية لم تتبلور إلا في العشرينات والثلاثينات من القرن

---

[1] – فريد عوض حيدر: علم الدلالة، ص 175.

[2] – المرجع نفسه، ص 172.

[3] – المرجع نفسه، ص 146.

العشرين على يد علماء سويسريين وألمان مثل ispen (1924)، jalles (1934)، prozig(1934)، و trier (1931) والذي تعد دراسته من أهم تطبيقات هذه النظرية المبكرة في اللغة الألمانية[1] والذي عنونه بـــ (الثروة اللفظية الألمانية في دائرة الحقل تاريخ الحقل اللغوي من البدايات إلى بداية القرن الثالث عشر) ونشر الجزء الأول منه عام 1931 في " هايد لبوج "[2].

وقد أسهم علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيون في تطوير هذه النظرية من خلال التطبيقات المتنوعة لهذه الفكرة، وبخاصة في مجال القرابة، الحيوان، النبات، الألوان والأمراض[3].

أما في فرنسا فقد تطور هذا البحث في اتجاه خاص، بحيث ركز (matore)عام 1953 وأتباعه على حقول تتعرض ألفاظها للتغيير أو الامتداد السريع، وتعكس تطورا سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا هاما[4].

إلى جانب أسهم أصحاب القواميس الذين نظموا المادة اللغوية حسب الموضوعات في تطور النظرية، ونجد لايبنيز (leibniz) من أوائل الذين اقترحوا القيام بعمل قاموس يؤسس حسب أنواع الأشياء أو الموضوعات.

غير أن أول تحقيق علمي لقاموس مرتب حسب الموضوعات الدلالية فقد وجد عند روجت (roget) عام 1852[5].

ولعل أشمل التصنيفات التي قدمت مؤخرا وأكثرها منطقية التصنيف الذي اقترحه معجم (Greek New Testement) ويقوم على الأقسام الأربعة الرئيسية:

---

(1) – بيير جيرو: علم الدلالة، ص 134.

(2) – فريد عوض حيدر: علم الدلالة، ص 173.

(3) – هيفاء كلينتن: نظرية الحقول الدلالية– دراسة تطبيقية في كتاب المخصص لابن سيده، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2003، ص 83.

(4) – احمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 32.

(5) – هيفاء كلينتن: نظرية الحقول الدلالية، ص 84.

1 – الموجودات entites.

2 – الأحداث events.

3 –المجردات abstracts .

4 – العلاقات relations [1].

وهو معجم دلالي للعهد الجديد اشتمل على (15 ألف) معنى، والذي يبلغ عدد كلماته (50 ألف) كلمة وقد وزعت على (276) مجال دلالي[2].

يبقى أن نشير في الأخير إلى أن نظرية الحقول الدلالية لها أصول تراثية في كتب العرب القدامى وذلك من خلال الرسائل التي ألفوها ككتاب الخيل لـــ"معمر بن المثنى"، وكتب النبات والإبل وخلق الإنسان "للأصمعي"، أو من خلال معاجم الموضوعات كمعجم الغريب المصنف "لأبي عبيد بن سلام"، وفقه اللغة للثعالبي والمخصص "لابن سيده".

2-الحقول الدلالية في الدلالية في شعر المتلمس وتداعياتها الأسلوبية:

ستنصب داستنا هنا على إبراز البنى الدلالية المهيمنة ومحاولة استنباط علاقتها بالغرض العام، وكيفية مساهمتها في التشكيل اللغوي والأسلوبي لشعر المتلمس:

أ- الألفاظ الدالة على الإنسان وحياته الاجتماعية:

.يضم الحقل (320) كلمة تشمل الجوانب المختلفة المتعلقة بالإنسان من جسمه وصفاته والجماعات البشرية المنتمي إليها، وأسماء الأشخاص والقبائل، وكذا الأدوات التي يستعملها والحروب التي يخوضها وغيرها.

والجدول التالي يوضح توزيع الكلمات في هذا المجال:

---

[1] – أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص30.

[2] – هيفاء كلينتن: نظرية الحقول الدلالية، ص85.

المجموعة الدلالية	عدد الكلمات
أعضاء الجسم	48
الوسائل	47
أسماء الإنسان	41
الجماعات البشرية	41
أسماء القبائل	31
الحرب وأدواتها	27
القرابة	25
الإنسان بمفهومه العام	14
الطعام والشراب	13
الطبقات الاجتماعية	12
اللباس	12
الصداقة	06
العمر	03
المجموع	320

- نلاحظ من خلال هذا الجدول ما يلي:

أ – تقارب أعضاء الجسم والوسائل وأسماء الإنسان والجماعات البشرية والذي يعكس اهتمام الشاعر بأسماء الإنسان والجماعات المنتمي إليها.

ب – تركيز الشاعر على سرد أسماء القبائل وتعداد مناقبه وهو ما له علاقة بموضوعه العام.

1 – أعضاء جسم الإنسان : استخدم المتلمس (49) كلمة دالة على جسم الإنسان موزعة وفق ثلاث مجموعات هي: الرأس الجسم، داخل الجسم:

أ – **الرأس :** اشتملت هذه المجموعة على الرأس وما يحتويه من أجزاء، وقد وردت (15) كلمة في شعر المتلمس تشر إلى ذلك:

* **الأنف:** تكررت لفظة الأنف وأجزائه (05) مرات، وقد وظفت عند شاعرنا توظيفا حقيقيا، كما وردت في سياق ضرب الأمثال، من ذلك قوله:

ألا إنّنَي منْهُمْ وعِرْضيَ عِرْضُهُمْ كَذي الأَنْفِ يَحْمِي أنْفَهُ أنْ يُكشمَّا[1]

يؤكد الشاعر انتماءه إلى قبيلته وافتخاره بهذا الإنتماء، ويعلن بأن شرف قبيلته وعرضها من شرفه، وأنه على استعداد للذب عنهم، كما يحمي صاحب الأنف أنفه من الجدع، وبالتالي يحذر كل من يروم الانتقاص من قدر قبيلته لأنه لن يرض بذلك.

وفي هجاء الشاعر للملك (عمرو بن هند) يصور قبح أنفه، وبشاعة شكله:

قولا لعمرو بن هند غير متئب يا أخفس الأنف والأضراس كالعدس [2]

وقد ذكر الشاعر بعض أجزاء الأنف كالعرنين* في قوله:

ولَوْ غيْرُ أَخْوَالِي أَرَادُوا نَقِيصَتي جَعَلْتُ لهُمْ فُوْقَ العَرَانينِ مِيسَمَا [3]

يذهب الشاعر إلى أن هذا الأمر، وهو النيل من نسبه لو صدر من الأغراب لهجاهم هجاء يلزمهم لزوم الميسم في الوجه.

* **الخد:** ورد مرة واحد (01)، وقد وظفه المتلمس توظيفا مجازيا، وذلك في قوله:

وكنا إذا الجبار صعر خذه أقمنا له من ميله فتقوما [4]

---

[1] – الديوان. ص 21.

[2] – المصدر نفسه، ص 298.

* – العرنين: وهو أول كل شيء وعرنين الأنف تحت مجتمع الحاجبين وهو أول الأنف حيث يكون فيه الشم.

[3] – المصدر نفسه، ص 29.

[4] – المصدر نفسه، ص 24.

يفتخر الشاعر بقومه الذين لا يهابون حتى الملوك الجبابرة إذا ما أشاحوا بوجوههم عنهم كبرا وعجبا، إذ ينازلوهم حتى يثيبوا إلى رشدهم وتتصلح أحوالهم معهم.

* **قذالة الرأس:** القذال هو ما بين الأذن والقفا[1] وقد ذكره الشاعر عند حديثه عن عن مصير (طرفة بن العبد):

كطرفة بن العبد كان هديهم ضربوا قذالة رأسه بمهند [2]

ينعى الشاعر رفيق دربه (طرفة بن العبد) ويتأسف لحاله، والذي أسلمه الدهر إلى قوم لا يرعون للهدي حرمة.

* **المخنق** : وهو موضع الخناق من العنق [3]، وقد ورد ذكره في معرض تهديد المتلمس (لعمرو بن هند) بمصرعه على أيديه وأيدي قومه:

فلئن تعش فليبلغن أرحامنا منك المخنق [4]

يهدد الشاعر في لهجة متحدية عدوه وسالب نعمته بأنه إذا طال به العمر فإن أرحامه ستضع لحياته حدا ولظلمه العاتي نهاية.

* **الفـــم**: وقد تواتر (02)، وقد استعمله

الشاعر مجازيا في قوله:

ومن يبغ أو يسعى على الناس ظالما يقع غير شك لليدين والفم [5]

يقرر الشاعر بأن الظالم سيلقى مصيره في النهاية لا محالة، ولابد أنه سيجد من يذيقه من نفس الكأس، وقد استعمل للدلالة على هذا المعنى الصورة البيانية (يقع غير شك لليدين والفم).

---

[1] – المصدر السابق، ص 144.

[2] – المصدر نفسه، ص144.

[3] – المصدر نفسه، ص 245.

[4] – المصدر نفسه، ص245.

[5] – المصدر نفسه، ص 322.

كما ورد بمعناه الحقيقي، وذلك في قوله:

ولم تسقه منها بعذب ممتع برود حمته القوم رجراجة بكر [1]

يذكر الشاعر هنا بعض المتع والملذات التي سوف يحرمه منها الموت، لأنه عندما يحين القضاء فكأنما لم يعش يوما، ولم يتمتع بشيء.

ب–الجسم: اشتملت هذه المجموعة على الألفاظ الدالة على أجزاء الجسم الخارجية: يد، كف، ظهر، ساق ...الخ.

***الكف:** ورد ذكره (07) مرات محتلا بذلك المرتبة الأولى مقارنة مع باقي الأعضاء، وقد وظفها الشاعر توظيفا مباشرا ومجازيا، ومن أمثلة استعماله، قوله:

وما كنْتُ إلا مِثْلَ قاطِعِ كَفِّهِ بكفٍّ لَهُ أخْرَى فأَصْبَحَ أَجْذَمَا

فلمَّا استَقَادَ الكفَّ بالكفِّ لمْ يَجِدْ لهُ دَرَكًا في أنْ تَبِينَا فأَحْجَما [2]

يخبر الشاعر بأنه لو اقتص من أخواله، وكافأهم بنفس ما صنعوا لكان كمن يقطع كفه بأخرى ليخرج بالنهاية بلا كفين، وهو ما دفعه إلى الامتناع عن ذلك.

وفي موضع آخر نجد ذكر الكف في قوله:

أودى بهم من يراديني، وأعلمهم جود الأكف إذا ما أستعسر البوس[3]

البوس [3]

يمدح الشاعر أقواما بالكرم، إذا ما السنة الشهباء بالناس ألمت، واستعمل الكف تدليلا على ذلك لأنه وسيلة العطاء.

***اليد:** تواترت (03) مرات وتراوحت دلالتها عند شاعرنا بين الواقع والمجاز، ومن أمثلتها قوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص256.

[2] – المصدر نفسه، ص 32–33.

[3] – المصدر نفسه، ص 95.

من كان ذا عضد يدرك ظلامته إن الذليل الذي ليست له عضد [1]

عضد [1]

يعبر الشاعر عن رؤية خاصة استقاها من تجاربه، وهي أن من يمتلك النصير والأعوان يدرك ثأره، فلا ذليل إلا من تفرق عنه الأعوان وتخلى عنه الصحب والأحباب.

* **المنكب** : وردت هذه اللفظة جمعا مرة واحدة (01) عند حديث الشاعر عن (عمروا بن هند) في قوله:

رمى في الناس والناس حوله وذو يسرة علب مناكبه سعر [2]

سعر [2]

يهجو الشاعر هذا الملك فهو جاف غليظ لا يطمع فيما عنده من كلمة أو غيرها، نواحيه حارة ومعيبة.

ج – داخل الجسم : تشتمل هذه المجموعة على الأعضاء الموجودة داخل جسم الإنسان من قلب، دم، ...الخ.

* **الدم** : تكررت هذه اللفظة (05) مرات، حاملة عند شاعرنا معاني مباشرة وأخرى مجازية، من ذلك قوله مخاطبا الحارث البشكري:

أحارث إنا لو تشاط دماؤنا تزيلن حتى لا يمس دم دما [3]

يفخر الشاعر هنا بنقاوة دم قومه والذي ينماز عن غيره ويأبى الاختلاط حتى وإن مزج، فدماؤهم تبقى صافية، وقد عيب المتلمس على هذا البيت فعد من المبالغة

---

[1] - المصدر السابق، ص 279.

[2] – المصدر نفسه، ص 260.

[3] – المصدر نفسه، ص 16.

والاشتطاط في الكذب.

وفي موضع آخر يزعم الشاعر بأن دماء الملوك شفاء من الجنون:

من الدارميين الذين دماؤهم شفاء من الداء المجنة والخبل [1]

ومن أمثلة الاستعمال المجازي لهذه اللفظة قوله:

وتركت حي بني ضبيعة خشية أن يوتروا بدمي وجلدي أملس[2]

أملس [2]

يذكر الشاعر سبب مغادرته حي قومه وفراقهم، وهو خوفا عليهم من أن يؤخذ ويعاقبوا بجريرته، وهو بذلك يبعد عن نفسه هذا العار ليبقى جلده أملس.

* **الفؤاد:** وتواترت هذه اللفظة (02) مرتان، ومن ذلك قوله:

صبا من بعد سلوته فؤادي وأسمح للقرينة بانقياد [3]

يصف الشاعر حاله غداة رحيل قوم حبيبته، فقد رجع قلبه إلى الحزن والتكدر بعد السلو، وحرك منزل الرحيل أشجانه.

2-الوسائل التي يستخدمها الإنسان: اشتملت هذه المجموعة على (47) كلمة تدل على الوسائل المستعملة من طرف الإنسان في حياته اليومية، ويظهر من خلال استقصاء الألفاظ الواردة في هذه المجموعة عدم اهتمام المتلمس كثيرا بوصفه الحياة اليومية، إلا ما ورد عرضا فله عن ذلك ما يشغله، ومن بين الأدوات التي ذكرها العصا، الحبل، الكور، المرود، الأنساع، الوتد، المنجنون...

---

[1] – المصدر السابق، ص 309.

[2] – المصدر نفسه، ص 191.

[3] – المصدر نفسه، ص 165.

* **الكور**: الكور هو الرحل، وقد ترددت هذه اللفظة (04) مرات، مفردة وجمعا، ومن أمثلته قول المتلمس متحدثا عن أقوام راحلين:

شُدُّ الجِمَالَ بَأَكْوَارٍ على عَجَلٍ وَالظُّلْمُ يُنْكِرُهُ القَوْمُ المَكَاييسُ[1]

يضرب الشاعر لآل بكر مثالا على أقوام رفضوا الضيم ورحلوا عن ديارهم إلى وجهة تحفظ كرامتهم.

* **الصحيفة**: تواترت هذه اللفظة (06) مرات، مما ينبئنا عن أهمية هذه الصحيفة بالنسبة لشاعرنا كيف لا وبسببها حرم من موطنه وفارق أهله وخلانه، وهو يذكر تارة صحيفة (طرفة بن العبد)، وما جرى له بسببها فنجده يتوجه إليه محذرا منبها:

أَلْق الصَّحِيفَةَ لاَ أَبَالَكَ إِنّهُ يُخْشَى عَلَيْكَ مِنَ الحِبَاءِ النَّقْرَسِ[2]

ففي هذه الصحيفة الداهية والمصيبة التي لا خلاص منها، لا الحباء والمكرمة اللذين وعد بهما.

وتارة أخرى نجده يذكر صحيفته هو وكيف أنه لم تنطلي عليه حيلة الملك:

مَنْ مُبْلِغُ الشُّعَرَاءَ عَنْ أَخَوَيْهِمْ خَبَرًا فَتَصْدُقَهُمْ بِذَاكَ الأَنْفُسُ.

أَوْدَى الذِي عَلِقَ الصَّحِيفَةَ مِنْهُمَا وَنَجَا –حِذَارِ حِبَائِهِ– المُتَمَلِسُ.

أَلْقَـى صَحِيفَتَهُ وَنَجَّـتْ كُـورَهُ عَنْسُ مُدَاخِلَةَ الفَقَارَةَ عِرْمِسُ [3]

عِرْمِسُ [3]

يخبر الشاعر هنا عن مصير صاحبه الذي أبى فك صحيفته فأودى وهلك،

---

[1] – المصدر السابق، ص 80.

[2] – المصدر نفسه، ص 186.

[3] – المصدر نفسه، ص 177– 178.

ومصيره هو الذي نجا رغم ما وعد به من تكريم.

* **النسغ**: وهو السير الذي تشد به الرحال، وقد ورد عند المتلمس مفردة وجمعا كما في قوله:

كُونُوا كَسَامَةَ إِذْ شَعَفٌ مَنَازِلُهُ إِذْ قِيلَ جَيْشٌ، وجِيْشُ حَافِظٌ رَصَدُ
شَدَّ المَطِيَّةَ بِالأَنْسَاعِ فَانْحَرَفَتْ عَرْضَ التَّنُوفَةِ حَتَّى مَسَّهَا النَّجْدُ[1]

يستنهض الشاعر همم قومه، ويدعوهم إلى التمثل بمن ارتضوا العزلة على الظلم (كسامة) هذا الذي اتخذ رؤوس الجبال مقاما والذي شد راحلته بالرحال متجهة عرض الصحراء حتى أصابها العرق بسبب التعب .

3 – **أسماء الإنسان** : يضم هذا الحقل (41) كلمة، ويعد هذا الحقل من بين أهم الحقول الدلالية في شعر المتلمس، فمن خلاله يبرز لنا مدى احتفاء الشاعر بذكر الأشخاص الذين لهم علاقة بقضاياه وخصوصا أجداده الذين يفتخر بالانتساب إليهم، ويذكرهم كلما دعت مناسبة إلى ذلك.

وعند تفرس الأسماء التي وردت عند شاعرنا يمكننا تقسيمها إلى مجموعتين: الأولى أسماء الأشخاص الذين تعامل معهم بطريقة أو بأخرى أو ما نستطيع تسميتهم بالشخصيات الحقيقية، والثانية الشخصيات الذين يضربها كأمثلة سواء إيجابية أو سلبية، فالأولى من مثل: (الحارث، عصم،ـــ عمرو بن هند، قابوس، طرفة بن العبد، معبد، قيس اليماني).

والثانية كـــ(عرقوب، علاف، سامة، قصير، بن بدرة، بيهس، سنمار).

* **الحارث** : هو الحارث بن التوأم اليشكري والذي يقال بأنه خال المتلمس وهو الذي عيره بنسبه، وانتقص قدره عند الملك (عمرو بن هند)، فنجده يخاطبه بقوله:

أَحَارِثَ إِنَّا لَوْ تُشَاطُ دِمَاؤُنَا تَزَيَّلْنَ حَتَّى لاَ يَمَسَّ دَمٌ دَمَا (1)

---

[1] – المصدر السابق، ص 213.

والقارئ لهذا البيت يجده مشحونا بعواطف الاعتزاز والإباء، إلى جانب اللوم والتقريع المبطنين من الشاعر لخاله الذي أساء إليه بفعلته على رغم أواصر الرحم التي بينهما، ولكن ورغم كل ذلك إلا ان الشاعر لا زال ينزل خاله منزلة القريب، ويستعمل لندائه الهمزة بدل الياء.

ولكننا في موضع آخر نلفي الشاعر قد تحلل من هذا الاحترام واستبد له بالإزدراء والسخرية.

يا حارِ إني لمن قوم أولي حسب لا يجهلون إذا طاش الضغابيس [2]

يطفح البيت بمشاعر الاحتقار والاستهزاء الممزوجين بالعتاب المر مرارة التعيير بالنسب والاتهام في العرض، فالجزاء من جنس العمل.

* **عمرو بن هند:** وتعد هذه الشخصية محورية في شعر المتلمس، فأعلب أشعاره تدور حولها إما هجاء، وإما تحريضا للقبائل على رفض سطوته والقضاء على ملكه، كيف لا وهو طريده، ومحول نعيمه إلى جحيم، فبسببه ظل العراق ضلعا مكسورا في الخاصرة، وبقي حلما مستحيل المنال، ما بقي الملك، ولذلك نجده يحرص على تصويره بأبشع الصور وأقذرها:

أَطْرَدْ تَنَى حَذَرٍ الهَجَاءِ وَلاَ وَاللاَّتِ وَالأَنْصَابِ لاَ تَنِلِ

وَرَهَنْتِي هَنْدًا وَعَرْضَكِ فِي صُحُفٍ تَلُوحُ كَأَنَّهَا خِلَلُ

شَرُّ المُلُوكِ وَشَرُّهَا حَسَبًا فِي النَّاسِ مَنْ عَلَمُوا وَمَنْ جَهِلُوا

الغَدْرُ والآفَاتُ شِيْمَتُهُ فَافْهَمْ فَعُرْقُوبُ له مَثَلُ

بِئْسَ الفُحُولَةُ حِينَ جُدْنَهُمْ عَرْكَ الرِّهَانِ وَبِئْسَ مَا بَخِلُوا [3]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 16.

[2] – المصدر السابق، ص 80.

[3] – المصدر نفسه، ص 95.

يقول لعمرو بن هند: وإن طردتني فقد استبقيت أمانة لك عندي وهي عرضك وعرض أمك الذي عرضته لهجائي، ولذلك فعقابي لك أكبر من عقابك لي.

ثم يعدد أخلاقه الذميمة وما أقلها ! فهو علم للغدر والخيانة وإخلاف المواعيد حتى اتخذ عرقوب مثلا في ذلك.

والشاعر لا يريد لهذه الحرب أن ينطفئ إوارها بين القبائل العربية والملك (عمرو بن هند)، ولذلك وضع هذا الهدف نصب عينيه ووقف عليه باقي حياته وجل شعره فنجده يخاطب (بني بكر):

يَا آلَ بَكْرٍ أَلاَ لِلَّهِ أُمَّكُمُ طَالَ الثَّوَاءُ وَثَوْبُ العَجْزِ مَلْبُوسُ

أَغْنَيْتُ شَأْنِي فَأَغْنُو اليَوْمَ شَأْنَكُمُ وَاسْتَحمِقُوا فِي مِرَاسِ الحَرْبِ أَوْكِيسُوا [1]

وعندما تناهى إلى سمع الشاعر أن الملك قد حلف عليه ألا يطأ العراق ولا يطعم حبها طوال حياته خاطبه هازئا:

آلَيْتَ حَبَّ العِرَاقِ الدَّهْرَ أَطْعَمُهُ وَالحَبُّ يَأْكُلُهُ فِي القَرْيَةِ السوُسُ

لم تَدْرِ بُصْرَى بِمَا آلَيْتَ مِنْ قَسَمٍ وَلاَ دِمَشقُ إِذَا دِيسَ الكَدَادِيسُ [2]

يقول له بأن هذه الاماكن لم تسمع بقسمك لهوانك عليها، وان الحب الذي منعتني منه يأكله عندنا السوس لوفرته وزيادته عن حاجتنا، فماذا بقي له من كرامة الملك وسطوة السلطان؟!.

علاف: هو زبان بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة * وقد ضربه الشاعر

---

[1] – المصدر السابق، ص 76.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 77، 80.

* – هو عمرو بن المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة خمسة عشر عاما من عام 563 –578 ميلادية، اما امه في هند بنت الحارث بن عمرو بن حجر آكل المرار بن معاوية الكندي، المصدر نفسه، ص 29، 131.

مثلا لآل بكر حتى يثأروا لقتيلهم طرفة ويستعيدو قدرهم بين القبائل.

إِنَّ عِلاَفًا وَمِنَ بَاللَّوْذِ مِنْ حَضْنِ لَمَّا رَأَوا أَنَهُ دَيْنٌ خَلاَبِيْسٌ

شَدُّوا الجِمَالَ بَأَكْوَارٍ على عَجَلٍ وَالظُّلْمُ يُنْكِرُهُ القَوْمُ المَكَاييسُ [1]

يذكر الشاعر قصة علاف وقومه الذين كانوا بهذا الجبل فلما أوذوا تحولوا إلى عمان[2] فحري بآل بكر أن يحذو حذوهم ويثوروا على (عمرو) وطغيانه.

* **سامة:** هو سامة بن لؤي بن غالب وقد ورد في قول المتلمس:

كَانُوا كَسَامَةَ إِذْ شَعْفٌ مَنَازِلُهُ ثُمَ اسْتَمَرَّتْ بِهِ البزْلُ القَنَاعِيسُ [3]

يواصل الشاعر ضرب الأمثلة لآل بكر وهذه المرة بطله هو (سامة) الذي غاضب قومه وخرج إلى عمان [4]، وكل هذه الامثلة علهم يريحون قلبا أضناه الحنين وقض مضجعه الشوق إلى بلد محرمة عليه ما دام حاكمها " عمرو " او " قابوس " (أخو عمرو الشقيق والذي حكم بعده) اللذين أذاقا العرب كؤوسا مترعة بالذل.

* **ابن بدرة بيهس:** هو بيهس بن خلف بن هلال بن غراب بن ظالم بن فزارة بن ذبيان[5] وقد ذكره الشاعر في ثلاثة مواضع، من ذلك قوله:

لم يعلموا أن قد مشى حذر الخزى بالسيف للموت بن بدرة بيهس [6]

بيهس [6]

وكذلك قوله:

---

[1] – المصدر السابق، ص 77،80.

[2] – أبو الفرج الأصفهاني: الاغاني، ج23، تحقيق: عبد القادر أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1374–1955، ط5، 1401–1981، ص 550.

[3] – الديوان. ص 80.

[4] – المصدر نفسه، ص81.

[5] – المصدر نفسه، ص1.

[6] – المصدر نفسه، ص 221.

نَعَامَةٌ لَمَّا صَرَّعَ القَوْمُ رَهْطَهُ تَبَيَّنَ فِي أَثْوَابِهِ كَيْفَ يُلْبَسُ[1]

ويأتي ذكره دائما كمثل للانتقام وإدراك الثأر.

* **قصير**: هو قصير بن سعد ينتهي نسبه إلى نمارة بن لخم [2]* وقد ذكره المتلمس المتلمس في قوله:

فَمَنْ طَلَبَ الأَوْتَارَ مَا حَزَّ أَنْفَهُ قَصِيرٌ وَخَاضَ المَوْتَ بالسَّيْفِ بَيْهَسُ [3]

ذكر الشاعر هذا البيت في قصيدة قيل بأنه قالها معاتبا لـــ (بني ذهل) بعد أن وقع بينهم وبين بني ضبيعة نزاع بعدما كانوا حلفاء لهم [4]**، وهو هنا يشير إلى قصة (جذيمة) مع (الزبَّاء)، والتي لأجلها قطع قصير أنفه إ ل ى أن أدرك وتره.

4 – الجماعات البشرية : اشتملت هذه المجموعة على (41) كلمة دالة على جماعات بشرية منسوبة في بعض الأحيان ومبهمة في أحيان أخرى، والملاحظ أن

---

[1] – المصدر نفسه، ص 116.

[2] – المصدر السابق، ص113.

* ذكر من قصته انه لم صرع القوم رهط بيهس إخوته نلبس النساء وتزين في عرس فأخذ هو أسفل قميصه يغطي راسه وكشف عن دبره قيل له: ما هذا، المصدر نفسه، ص 116.

[3] – المصدر نفسه، ص 113.

[4] – المصدر نفسه، ص 107.

** – يقال بأن الزباء دعت جذيمة بن الأبرش إلى ان يجمع ملكها إلى ملكه، وأشار عليه أصحابه بالقبول إلا قصيرا الذي حذره منها لوتر عندها حين قتل أباها (عمرو بن ضرب بن حسان) ملك الشام، فلم يستمع إلى نصيحة قصير... وسار إلى الزباء فتمكنت من قتله، وحرض قصير بعد ذلك (عمرو بن عدي) وهو الجد الأعلى لملوك الحيرة وبن أخت جذيمة على الانتقام، وطلب ان يكل إليه ذلك وان يجدع أنفه ويضرب ظهره فأبى (عمرو بن عدي) أن يفعل ذلك، فجدع قصير انفه وأثر بظهره .. وهذب إلى الزباء في حيله، مهد السبيل (لعمرو) في الدخول على الزباء في نفقها، فلما رأته مصت خاتمها وكان فيه سم وقالت:" بيدي لابيد عمرو " فذهب هذا مثلا، وتلقاها (عمرو بن عدي) بسيفه فقتلها، المصدر نفسه، ص 114.

كلمة قوم *** كانت من أكثر الكلمات دورانا على لسان الشاعر أو لجماعات محددة أخرى، وقد أتى الشاعر على ذكرها (16) مرة، ومن بين مواضع ذكرها قوله:

خَيْرُ مِنَ القَوْمِ العُصَاةِ أَمِيرُهُمْ يَا قَوْمِ فَاسْتَحْيُوا النِّسَاءِ الجُلَّسُ [1]

وقد ورد هذا البيت في قصيدة عُدّت من أقدم شعره، قيلت فيما كان بين (بني حنيفة) وبني ضبيعة باليمامة، وفي هذا البيت يحرص الشاعر قومه على اخذ العدة والاستنفار لملاقاة عدوهم.

5 – أسماء القبائل : وتضم هذه المجموعة (31) كلمة دالة على اسم قبيلة ترتبط بصلة رحم قريبة أو بعيدة بالشاعر، والقبائل التي ذكرها: (آل بهثة، نصر بهثة، آل زيد، آل بكر، آل وهب، نذير، عوف، بنو قران، عدي، بنو قلابة، الحواثر، عوف بن عامر، ضبيعة، معد، حبيب، آل دوفن، أحمس، عبد القيس، جلي، حنيفة، الدارمين، سلمى، قضأة، ربيعة).

* **ضبيعة** : وهي قبيلة الشاعر، وتنتسب إلى ضبيعة بن ربيعة بن نزار، يقال ضبيعة أضحم[2]، وقد ذكرها الشاعر (03) مرات بصريح الاسم، ومرات كثيرة إشارة إشارة إليها، أو استعمال كلمة قوم، أناسي دلالة عليها، ومن أمثلتها قوله:

أَبْلِغْ صُبَيْعَةَ كَهْلَهَا وَوَلِيدَهَا وَالحَرْبُ تَنْبُو بالرِّجَالِ وتَضْرِسُ [3]

يطلب الشاعر من قومه التنبه واتخاذ التدابير اللازمة لكون شهاب الحرب قد سطع.

وفي موضع آخر نجد الشاعر يفتخر بانتمائه لضبيعة، ولا يهمه من يلوم أو يذر على ذلك:

*** – القوم جماعة من الناس متوسطة العدد تجمع بينهم رابطة الدم.

[1] – المصدر السابق، ص 218.

[2] – المصدر السابق، ص 215.

[3] – المصدر نفسه، ص 215.

أَلِكْنِي إِلَى قَوْمِي ضُبَيْعَةَ أَنَّهُمْ أُنَاسِي فَلُومُوا بَعْدَ ذَلِكَ أَوْ دَعُوا [1]

* **آل بهثة** : نسبة إلى بهثة بن وهب بن جلَّى بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار[2].

وقد ذكرها الشاعر معاتبا لخاله بأنه منتم إلى آل بهثة ثابت النسب فيهم وإن ابتعد عنهم مكانيا.

* **بكر وعبد القيس** : تنسب الأولى إلى بكر بن وائل بن قاسط، حيث ينتهي نسب طرفة العبد من أبيه، أما عبد القيس فنسبة إلى قيس بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار[3]، وقد ورد ذكرها في قول شاعرنا:

كُونُوا كَبَكْرٍ كَمَا قَدْ كَانَ أَوَّلَكُمُ وَلاَ تَكُونُوا كَعَبْدِ القَيْسِ إِذْ قَعَدُوا
يُعْطُونَ مَا سُئِلُوا وَالخَطُّ مَنْزِلُهُمُ كَمَا أَكَبَّ عَلَى ذِي بَطْنِهِ الفَهْدُ [4]

حض الشاعر قومه على عصيان (عمرو بن هند) وترك طاعته وضرب لهم (بكر بن وائل) مثلا، إذ سامهم كليب خسفا فقتلوه وكان سيدهم ونهاهم عن التمثل (بعبد القيس) الذين غزاهم (عمرو بن هند) فأصاب منهم فلم يدفعوا عن أنفسهم وأموالهم.

* **بنو قلابة** : قيل بأنهم ينسبون إلى قلابة بنت الحارث بن قيس بن الحارث بن ذهل من بني يشكر وقد تزوجها (سعد بن مالك) بن ضبيعة[5].

وقد خاطبهم الشاعر بعد مقتل طرفة يثير الحماسة في نفوسهم:

أَبَنِي قِلابَةَ لَم تَكُن عاداتُكُم أَخذَ الدَنِيَّةِ قَبلَ خُطَّةِ مِعضَدِ

---

[1] – المصدر نفسه، ص 159.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

[3] – المصدر السابق، ص 76، 205.

[4] – المصدر نفسه، ص 204، 205.

[5] – المصدر نفسه، ص 149.

لَن يَرحَضَ السَوءاتَ عن أَحسابِكُم نَعَمُ الحَواثِرِ * إِذ تُساقُ لِمَعبَدِ **

فَالعَبدُ عَبدُكُمُ اِقتُلوا بِأَخيكُمُ كالعَيرِ أَعرَضَ جَنبَهُ لِلمِطرَدِ [1]

وقد قال هذه الأبيات حينما لحق بالشام هاربا من (عمرو بن هند)، يحرض بني قلابة (رهطه) على عدم قبول الدية في طرفة، ويقتصوا لابنهم القصاص العادل من الملك الجائر.

* **بنو قران** : وينسبون إلى عبد الله بن العزى بن سحيم بن مرة وذكرهم الشاعر عند قوله:

وَجَمْعُ بَنِي قِرَّانَ فَأَعْرَضَ عَنْهُمُ فَإِنْ يُقْبِلُوا هَاتَا التِي نَحْنُ نُوبِسُ[2]

يقول: أجرونا مجرى نظائرنا، فإذا نرضى بهم قدوة واعرضوا ما تسوموننا على (بني قران) فإن التزموه وقبلوه فلنا بهم أسوة وإلا فالامتناع عنه واجب[3].

6 – الحرب وأدواتها : اشتملت هذه المجموعة على (27) لفظة دالة على أسماء الحرب ووسائلها من سيوف ورماح وغيرها وقد ركز الشاعر على أدوات الحرب أكثر من تركيزه على الحرب نفسها، إذ نجده يقول مخاطبا غريمه (عمرو بن هند) مهددا ومتوعدا:

**أَبْقَتْ لَنَا الأَيَامُ وَال لَّزْبَاتُ * وَالعَانِي المُرهَّقْ **

---

* الحواثر: هم بنو حوثرة وهي بطن من عبد القيس (محمد بن مكرم، بن منظور الأنصاري: لسان العرب، المجلد الأول، ص 156)

** معبد: هو معبد بن العبد أخو طرفة، الديوان، ص 151.

[1] – المصدر نفسه، ص 149–150، 152.

[2] – المصدر السابق، ص 127.

[3] – الأب لويس شيخو اليسوعي: شعراء النصرانية، ص 336.

* – السنون الشداد.

** – العاني المرهق: الأسير الذي رهقته الحرب.

جُرْدًا بِأَطْنَابِ البُيُو تِ تُعَلَّ مِنْ حَلَبِ وَتَغْبَقْ
وَمُثَقَفَاتٍ ذُبَلاً *** حُصْدًا أَسِنَّتُهَا تَأَلَّقْ
وَالبَيْضَ وَالزَّغْفَ المُضَا عَفَ **** سَرْدُهُ حَلَق موثقْ
وَصَوارِ مَا نَعْصَى ***** بِهَا فِيهَا لَنَا حِصْنٌ وَمَلْزَقْ ******(1)

يذكر الشاعر (عمرو بن هند) بمراس قومه وشدة شكيمتهم في الحروب أورثتهموها كثرة أيامه وغزواتهم فصار لا يشق لهم غبار كما أنهم يمتلكون أسلحة تمكنهم منه رغم تحصنه بتلك القصور وامتلاكه لكل تلك الأملاك: (البدو من عان ومطلق، اللذات من صاع وديسق)، ولذا ما عليه إلا أن ينتظر منهم غارة شعواء تسلمه إلى القبر خاسئا غير مأسوف عليه.

7 – القرابة: وتضم هذه المجموعة (25) كلمة تدل على أقارب الإنسان من أب، أم، خال، عم، أخ، غير أن توزيع هذه الكلمات يختلف كثافة إذ نجد أن بعض صلات القربى لها حضور أكثر من غيرها كالأم، الأخ بينما تكاد بعض الصلات الأخرى تكون مغيبة كالأب، والذي لم نحص له سوى (مرة واحدة) وردت في سياق الدعاء (لا أبا لك) ولا ندري هل يرجع هذا التغييب إلى متطلبات نفسية، أم أن السياق الشعري قد فرض ذلك.

* **الأخ:** وتواترت هذه الكلمة (06) مرات، مفردة ومثناة وجمعا، مسندة إلى ضمائر وغير مسندة، والملاحظ هنا هو أن الشاعر لا يقصد منها دائما الرابطة الرحمية (الاشتراك في الأب والأم)، بل وردت عنده أيضا بمعنى الصديق والخل الذي

*** – مثقفات ذبلا: الرماح التي توضع.
**** – البيض: الزغف المضاعف.
***** – الصوارم: هي السيوف القواطع.
****** – ملزق: ملجأ
(1) – الديوان: ص 245-247، 249.

أنزله الشاعر منزلة الأخ ومن أمثلة ورود هذه اللفظة بهذا المعنى قوله:

مَنْ مُبْلِغُ الشُّعَرَاءَ عَنْ أَخَوَيْهِمْ خَبَرًا فَتَصْدُقُ وَهُمْ بِذَاكَ الأَنْفُسُ (1)

كما وردت مقرونة إلى قيم مجردة وذلك كما في قوله:

يُعَيِّرُنِي أُمِّي رِجَالٌ لاَ أَرَى أَخَا كَرَمٍ إِلاَّ بِأَنْ يَتَكَرَّمَا (2)

* **الأم:** رغم أن الأم شخصية محورية عند المتلمس فبها عير، ولها انتصر، إلا أنها لم ترد كلفظة مباشرة إلا (05) مرات، كما في قوله:

وَهَلْ لِي أُمٌّ غَيْرُهَا إِنْ تَرَكْتُهَا أَبَى اللَّهُ إِلاَّ أَنْ أَكُونَ لَهَا ابْنَمَا (3)

يقرر الشاعر تعلقه بأمه وعدم التخلي عنها فقد شاءت الأقدار أن يكون لها ابنا وتكون له أما، ويستنكر على الذين يلومونه ويعيرونه بها مقالتهم.

وقد وردت هذه اللفظة أيضا في سياق الدعاء:

ثَكِلَتْكَ يَا بْنَ العَبْدِ أُمُّكَ سَادِرًا أَبِسَاحَةِ المَلِكِ الهُمَامِ تَمَرَّسَ (4)

يدعو على (طرفة بن العبد) بفقد أمه له تعجبا منه على جرأته على الملك وعدم الهيبة منه.

8 – الطعام والشراب : لم يركز الشاعر على الألفاظ التي تصف هذا الجانب وما ورد منها كان عرضا دعا إليه السياق الشعري، إذ لم تشتمل هذه المجموعة سوى على (13) لفظة.

* **الخمر:** تواترت (03) مرات، في مثل قوله:

كَأَنِّي شَارِبٌ يَوْمَ اسْتَبَدُّوا وَحَثَّ بِهِمْ لَدَى المَوْمَاةِ حَادَ

---

(1) – المصدر السابق. ص 177.

(2) – المصدر نفسه، ص 14.

(3) – المصدر السابق، ص 30.

(4) – المصدر نفسه، ص 192.

عُقَارًا عُتِقَتْ فِي الدَّنِّ حَتَّى كَأَنَّ حَبَابَهَا حَدَقُ الجَرَادِ

جَمَادِ لَهَا جَمَادِ! وَلاَ تَقُولِي لَهَا أَبَدًا إِذَا ذُكِرَتْ حَمَاد (1)

يلوذ شاعرنا بالخمرة للتسرية عنه، فقد الأحبة الظاعنين إلى أراض بعيدة، وهذه الخمر من أجود الأنواع تركت في الدن أياما وأياما حتى أصبحت فقاعاتها كعيون الجراد، ثم يدعو عليها فجأة بالجمود وعدم الحمد.

ثانيا: حقل الحيوان وصفاته:

يضم هذا الحقل الدلالي (88) لفظة دالة على الحيوانات الوارد ذكرها في المدونة، والجدول التالي يبين توزيع الحيوانات في شعر المتلمس:

المجموعة الدلالية	عدد كلماتها
الإبل وصفاتها	46
الوحشيات	14
الحيوانات المستأنسة	13
الحشرات	07
الزواحف	05
الطيور	03
المجموع	88

نلاحظ من خلال الجدول:

أ – سيطرة الإبل وأوصافها على باقي الحيوانات الأخرى، إذ احتلت الصدارة بينما لم ترد مجموعات أخرى بصورة كبيرة كالطرديات والوحشيات.

---

(1) – المصدر نفسه، ص 165–167.

ب – استعمال الشاعر بعض الحيوانات للتمثيل وذلك عند حديثه عن بعض الأقوام، أو حثه على بعض القيم والسلوكيات.

1- الإبل وصفاتها : وشملت هذه المجموعة (46) كلمة دالة على الإبل وما تتصف به سواء من حيث أجسامها وأعضائها أو مشيتها وقطعها الصحارى، وهي بذلك تحتل المرتبة الأولى مقارنة بباقي المجموعة، وعند تأمل الأشعار التي ذكرت فيها الإبل، نلاحظ أن الناقة قد حازت على نصيب الأسد من حيث الاهتمام مقارنة بالجمل بحيث أنه لم يخصص مساحة واسعة للجمل، حيث حرص الشاعر على وصف الناقة وصفا دقيقا مع ذكر بعض أعضائها، ولا عجب في ذلك فهي رفيقة دربه، وأنيس وحشته ومعزيته في غربته، ونأيه عن الأحباب والخلان:

إن العراق وأهله كانوا الهوى فإذا نأى بي ودهم فليبعد
فلتتركنَّهم بليل ناقتي تذر السماك وتهتدي بالفرقد
تعد وإذا وقع الممر بدفها عدو النحوص تخاف ضين المرصد
أجد إذا استنفرتها من مبرك حلبت مغابنها برب معقد
وإذا الركاب تواكلت بعد السرى وجرى السراب على متون الجدجد
مرحت وطاح المرو من أخفاقها جذب القرينة للنجَّاء الأجرد [1]

يصف الشاعر في هذه المقطوعة مطيته التي استطاعت طي الفيافي به، مغادرا موطنا كان العشق وحشاشة الروح، وأضحى موطن الغدر والخيانة، ويركز في وصفها على نعت طريقة مشيها فهي تجري وتفري فري الأتان الوحشية لاسيما إذا ما استثيرت بسوط محكم شديد الفتل، ولكونها قوية فإنها تستطيع تحمل مشاق السفر الطويل، ولا

---

[1] – المصدر السابق، ص 135-136، 138،140-142.

يتعبها ما يتعب غيرها من الإبل من مشي الليل كله فهي كلما مشت نشطت واستحثت الخطى إلى بلاد لا يضام زائرها ولا يخذل قاصدها فكأنها أحسست بأن ذلك الطريق هو سبيل الخلاص ونهاية الأحزان.

ويصف شاعرنا في موضع آخر هذه الناقة بعد إلقائه الصحيفة المشؤومة:

أَلقَى صَحيفَتَهُ وَنَجَّت كورَهُ ... عَنسٌ مُداخِلَةُ الفَقارَةِ عِرمِسُ

عَنسٌ إِذا ضَمَرَت تَعَزَّزَ لَحمُها ... وَإِذا تُشَدُّ بِنِسعِها لا تَنبِسُ

وَجناءُ قَد طَبَخَ الهَواجِرُ لَحمَها ... وَكَأَنَّ نُقبَتَها أَديمٌ أَملَسُ

وَتَكادُ مِن جَزَعٍ يَطيرُ فُؤادُها ... إِن صاحَ مُكّاءُ الضُحى مُتَنَكِّسُ

يسوق الشاعر لنا مجموعة من مواصفات ناقته التي كانت أحد أسباب نجاته من الهلاك المحتوم، فهي ناقة قوية صلبة صلابة الصخرة فقراتها متداخلة كأنها فقرة واحدة من شدة القوة، يزيدها الضمور شدة كما أنها إلى جانب ذلك لا تصوّت حين تلجم لأنها سهلة الانقياد وقد اكتسبت كل هذه القوة والصلابة من مكابدتها للهواجر التي تركت أثرا على جسمها، غير أنه ورغم كل هذه الجسارة والقوة إلا أن قلبها ينقبض وتشعر بذعر شديد عند سماعها صوت طائر (مكاء الضحى).

ويصور لنا الشاعر ناقته عند تذكرها العراق وأرضه في حوارية رائعة تتحد فيها الذاتان اتحاد المصاب واشتراك المصير المجهول:

حَنَتْ قَلُوصِي بِهَا واللَّيْلُ مُطْرِقٌ ... بعْدَ الهُدُوِ وشَاقَتْهَا النَوَاقِيسُ

مَعْقُولَةٌ يَنْظُرُ التَّشْرِيقَ رَاكِبَهَا ... كَأَنَّهَا مِنْ هَوًى للرَمْلِ مَسلُوسُ [1]

فالناقة تحن إلى موطن إلفها وقت هدوء الناس، لأنه زمن استحضار الهموم وتكالبها على صاحبها، حتى يصبح حنينها هوسا إلى رمل بلادها.

ومحاولة منه لكبح جماحها يستنكر الشاعر على ناقته حنينها إلى أرض رفضت

---

[1] – المصدر السابق، ص 82.

وده، وارتضت بعده:

أَنَّى طَرِبْتُ وَلَمْ تَلْحَيْ عَلَى طَرَبٍ وَدُونَ إِلْفِكِ أَمْرَاتٌ أَمَا لِيسُ [1]

ورغم نهيه لها عن الطرب إلا أنه يعود ليتأسف على حالها فما مثلها يلام على طرب فما حيلتها إذا تنازعتها الأشواق وتجاذبتها الأهواء، وبعد ذلك سيدخل الشاعر في حوارية معها ما هي في الواقع إلا حوار للشاعر مع ذاته اللجوج:

حَنَّتْ إِلَى نَخْلَةِ القُصْوَى فَقُلْتُ لَهَا بَسْلٌ عَلَيْكَ أَلاَ تِلْكَ الدَّهَارِيسُ

أُمِّي شَآمِيَّةٌ إِذْ لاَ عِرَاقَ لَنَا قَوْمٌ نَوَدُّهُمْ إِذَا قَوْمُنَا شُوسُ

لَنْ تَسْلُكِي سُبُلَ البَوْبَاةِ مُنْجِدَةً مَا عَاشَ عَمْرُو وَمَا عُمِّرْتَ قَابُوسُ [2]

قَابُوسُ [2]

يحاول الشاعر إقناع ناقته بالعدول عن حنينها لأنه سوف يرديها، ويأمرها بالاتجاه صوب الشام، وأن توطّن نفسها على فراق العراق الذي صار غريبا عنها لتنكر أهله لها، فما عليها سوى نسيان حتى الطريق المفضي إليه ما دام في (عمرو بن هند) وأخيه (قابوس) عرق ينبض.

وعند تذكر الشاعر للموت يشرع في استحضار ذكرياته الجميلة والتي يتأسف لفراقها، تطفو صورة رعيه للإبل وقت الربيع متحسرا على ذلك:

وَلَمْ يَرْعَ العِيسَ* الكَوَانِسَ بالضُحَى بِأَسْرَارِ مَوْلِيٍّ ** أَلِدَّتُهُ صُفْرٌ

---

[1] – المصدر نفسه، ص 84.

[2] – المصدر السابق، ص ص ص 85، 92-93.

* – العيس: الإبل البيض يخالط بياضها شقرة او ظلمة خفية، الواحد، أعيس، والواحدة عيساء، وقيل العيس الإبل تضرب إلى الصفرة، المصدر نفسه، ص 257.

** – الولي: المطر بعد الموسمي، سمي وليا لأنه يلي الوسمي الذي هو مطر الربيع الأول .. يقال وليت الأرض وليا فهو موليه، المصدر نفسه، ص 258.

لَسَسْنَ يَقُولُ الصَّيْفَ حَتَّى كَأَنَمَا بِأَلْسُنِهَا مِنْ لَسِّ حُلَّبِهَا الصَّقْرُ [1]

يصور لنا الشاعر نموذجا من الأعمال التي يحولها القبر إلى عدم، وهو رعي الإبل الكرام وقت الضحى في أرض مليئة بالعشب بعد نزول المطر عليها، حتى أصبح الحلَّب في ألسنتها كأنه دبس.

وتحضر دائما صورة الناقة القوية في شعر المتلمس فهي رمز لقوة التحمل والجلد:

كَمْ دُونَ أَسْمَاءَ مِنْ مُسْتَعْمَلٍ قَذَفَ وَمِنْ فَلاَةٍ بِهَا تُستَودَعُ العيسُ

وَمِنْ ذُرَى عَلَمٍ نَاءٍ مَسَافَتُهُ كَأَنَّهُ في حِبَابِ المَاءِ مَغْمُوسُ

جَاوَزْتُهُ بِأَمُونٍ ذَاتِ مَعْجَمَةٍ * تَنْجُو بِكَلْكَلِهَا والرَّأْسُ مَعْكُوسُ [2]

فطريق الحبيبة بعيد، غير أنه يجاوزه بناقة قوية صبور لا تكل ولا تمل من المشي ولا تتعب صاحبها.

ويجد الشاعر في جمله السلوة عن الهم:

وَقَد أَتَناسى الهَمَّ عِندَ اِحتِضارِهِ بِناجٍ ** عَلَيهِ الصَيعَرِيَّةُ مُكدَمِ

كُمَيتٍ* كِنازِ اللَحمِ أَو حِميَرِيَّةٍ مُواشِكَةٍ **** تَنفي الحَصَى بِمُلَثَّمِ**

كَأَنَّ عَلى إِنسائِهِ عِذقَ*** خَصبَةٍ تَدَلَّى مِنَ الكافورِ****** غَيرَ مُكَمَّمِ** [1]

---

[1] – المصدر نفسه، ص

* – الآمون.

[2] – المصدر السابق، ص 100– 102.

** – الناخي: البعير السريع، المصدر نفسه، ص 320

*** – المكدم: الغليض الصلب، المصدر نفسه، ص 320.

**** – الكميت: ما خالط حمرة لونه سواد، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

***** – مواشكة: خفيفة سريعة النجاء، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

****** – العذق: النخلة، خصية: قبل بأنها الطلعة في لغة، والنخلة في لغة أخرى. الكافور، وعاء الطلعة الذي ينشق عنها، غير مكمم، غير مستور، المصدر نفسه، ص 321.

يصف الشاعر بعيره الذي يسري عنه عند حضور الهم، فهو ذا مواصفات خاصة جعلته جديرا بهذه المهمة: (سريع، مكتنز اللحم، كميت قوي المنسم، له ذيل كعرجون التمر).

2 – الوحشيات: وهي الحيوانات البرية التي تعيش في الصحاري، وقد اشتملت هذه المجموعة على (14) لفظة وهي ليست بالعدد الكبير مقارنة بباقي الشعراء الجاهليين، إذ لم يستحوذ الطرد ووصف الحيوانات البرية على اهتمام الشاعر، الأمر الذي انعكس على شعره، أو على الأقل الذي وصلنا منه، وربما كان لحياة الشاعر علاقة بندرة التطرق للوحشيات في شعره، إذ نجد أن ورود وصف الطرد عند الشعراء يأتي مقرونا في أغلب الأحيان بأجواء اللهو والسمر، الأمر الذي يفتقده الشاعر الذي نغصت عليه الهموم حياته، وتوارت مسراته خلف سحب كثيفة من الأحزان والرزايا، غير أنه وعلى الرغم من كل هذا نجد في شعره بعض الإشارات إلى هذه الطرائد مبثوثة في ثنايا شعره من بينها قوله:

وَأَدْمَاءُ مِنْ حُرِّ الهِجَانَ كَأَنَّهَا	**بِحُرِّ الصَّرِيمِ نَابِىء * مُتَوَجِّسُ**
له جدد سود كأن أرندجا	**بأكرعه وبالذراعين سندس **
وَبِالَوجْهِ دِيبَاجٌ وَفَوقَ سَرَاتِهِ	**دَيَابُوذَةٌ وَالرَّوْقُ أَسْحَمَ أَمْلَسِ ***
يَجُولُ بِذِي الأَرْطَى ** كَأَنَّ سَرَاتَهُ**	**كَبَرْقِ نَزِيعٍ وَالسَّحَابَةُ تُرْجَسُ**

******* – الكافور، وعاء الطلعة الذي ينشق عنها، غير مكمم، غير مستور، المصدر نفسه، ص 321.

(1) – المصدر نفسه، ص 321.

* نابىء: أراد به الثور خرج من بلد إلى بلد، المصدر السابق، ص 227.

** – الأرندج واليردج: الجلد الأسود تعمل منه الخفاف، وقيل الدارش، المصدر نفسه، ص 229.

*** – ديباج: الثياب المتخذة من الإبرسيم، ديابوذة: قيل ثوب ينسج على نيرين وهو بالفراسية، الروق: القرن من كل ذي قرن، أسهم: أسود، المصدر نفسه، ص 230-232.

**** – ذو الأرطى: موضع ينسب إلى نبات الأرطى نبات شجيري ينبت في الرمل ويخرج من أصل واحد يطول قد قامته وله نور مثل نور الخلاف رائحته طيبة، المصدر نفسه، ص 232.

فبات إلى أرطأة حقف إلى دفها من آخر الليل معرس [1]

يشبه الشاعر ناقته الأدماء (شديدة البياض)، بالثور الوحشي الخائف على مصيره، ثم يشرع بعدها في وصفه وصفا دقيقا بداية من لونه ثم كل عضو فيه (الأكرع، الذراعين، الوجه، فوق سراته، الروق)، لينتقل بعدها إ لى حركاته فهو يجول بالمكان الذي يكثر فيه الأرطى فهو طعامه المفضل ويستقر في الأخير تحت أرطأة ليقضي ليلة محتميا بها من تقلبات الجو.

إلى جانب الثور الوحشي، ذكر أيضا العير (الحمار الوحشي) كرمز للذل والهوان في قوله:

فالعبد عبدكم اقتلوا بأخيكم كالعير أعرض جنبه للمطرد *[2]

يشبه الشاعر الملك (عمرو بن هند) بالحمار الوحشي الذي لا يهرب من مصيره ولذلك فلا خوف من هذا الملك فلتأخذوا حقكم منه.

كما نجد ذكرا للفهد (الضب) الذي جاء كمرادف للذل والهوان وضعف الحال، وذلك في قوله عن عبد القيس:

3- يُعْطُونَ مَا سُئِلُوا وَالخَطُّ مَنْزِلُهُمُ كَمَا أَكَبَّ عَلَى ذِي بَطْنِهِ الفَهْدُ [3]

يرسم الشاعر صورة منفرة لهؤلاء القوم الذين رضوا بحالهم، حيث شبه حالهم بحال الضب الذي يأكل قيأه.

3 – الحيوانات المستأنسة : وتضمنت هذه المجموعة (13) كلمة دالة على الحيوانات الملازمة للإنسان الذي يستخدمها بشكل أو بآخر، وعند التأمل في السياق الذي وردت فيه هذه الحيوانات نجد أن أغلبها قد ذكر لضرب الأمثلة ومن هذه

---

[1] – المصدر نفسه، ص 225، 228، 230، 232-233.

* – المطرد: هو الرمح.

[2] – المصدر السابق، ص 152.

[3] – المصدر نفسه، ص

الحيوانات:

* **حمار القوم:** وهو الحمار الذي يتخذ للركوب أو قضاء الأعمال اليومية، ونجده عند الشاعر مثالا للهوان الجالب للاستعطاف:

إِنَّ الهَوَانَ حِمَارُ القَوْمِ يَعْرِفُهُ وَالحُرُّ يُنْكِرُهُ وَالرَّسْلَةَ الأُجُدُ [1]

يضرب الشاعر مثالين متناقضين يعبر بهما عن صفتين متضادتين أيضا الحمار الذي هو عند الشاعر رمز للهوان، لأنه دائم العمل دون كلل أو تذمر، والرسلة الأجد التي هي رمز للإباء والتمرد، وما على القوم إلا أن يختاروا أحد النموذجين.

وفي موضع آخر يقرن الحمار بالوتد في الاستكانة:

وَلَن يُقيمَ عَلى خَسفٍ يُسامُ بِهِ إِلاّ الأَذَلاّنِ عَيرُ الأَهلِ وَالوَتِدُ

هَذا عَلى الخَسفِ مَربوطٌ بِرُمَّتِهِ وَذا يُشَجُّ فما يَرثي لَهُ أَحَدُ [2]

يرسم لنا الشاعر صورتين جمع بينهما الذل والقعود، الصورة الأولى عير الأهل الذي يربط برمته، والصورة الثانية الوتد الذي يضرب دون أن يأتي بحركة، وقد أورد هذين المثالين إمعانا في تنفير قومه من قبول الضيم والقعود عن الثورة.

* **كلب القنيص:** وقد وظفه الشاعر مجازيا، حيث شبه به (عمرو بن هند) انتقاصا منه وحطا من قدره:

لو كنت كلب قنيص كنت ذا جدد تكون أربته في آخر المرس

لعوا حريصا يقول القانصان له قبحت ذا أنف وجه ثم منتكس [3]

يقول له: لا تصلح لشيء، ولو كنت كلب صيد لكانت عقدته في آخر الحبل، لأنه أخس الكلاب فقلادته أخس القلائد.

---

[1] – المصدر نفسه، ص

[2] – المصدر السابق، ص

[3] – المصدر نفسه، ص 300.

4- الحشرات : حوت هذه المجموعة (07) ألفاظ، بعضها ذكر تكنية، والآخر حقيقة ورد في معرض الوصف.

* **الذباب:** ورد بلفظه العام، وبذكر بعض أنواعه، وذلك في قوله:

وذاك أوان العرض حي ذبابه زنابيره والأزرق المتلمس [1]

يصف الشاعر بلدته ويتحدث عن نشاط ذبابها، دلالة على دبيب الحياة فيها.

* **الجراد:** وردت هذه الحشرة في معرض التشبيه عند وصفه الخمر:

عُقَارًا عُتِقَتْ فِي الدَّنِّ حَتَّى كَأَنَّ حَبَابَهَا حَدْقُ الجَرَادِ [2]

شبه الشاعر فقاعات الخمر المتروكة أياما في الدن بعيون الجراد لتماثلها في الشكل.

كما شبه الشاعر أسنان (عمرو بن هند) برؤوس الجراد:

كان ثناياه إذا افتر ضاحكا رؤوس جراد في إرين تخشش [3]

فالمتلمس يحرص في كل مناسبة على رسم صورة قبيحة لعمرو بن هند، سواء خلقية أو خُلقية، عله يشفي غليله ويطفىء نار غضبه المتأجج والمتصاعد مع الزمن.

5- الزواحف: وردت (05) كلمات تدل على الحيات كما في قوله:

فَأَطْرَقَ إِطْرَاقَ الشُّجَاعِ ولو يرى مَسَاغًا لِنَابَيْهِ الشُّجَاعُ لَصَمَّمَا [4]

جاء هذا التشبيه في معرض حديث المتلمس عن قوم أخواله الذين انتقصوه وحاله معهم، فضرب هذا المثل (أطرق إطراق الشجاع) الذي تستعمله العرب للدلالة على الشخص إذا سكن وسكت، كما يضرب أيضا للمفكر الداهي في الأمور، وقيل بأنه

---

[1] – المصدر نفسه، ص 123.

[2] – المصدر نفسه، ص 166.

[3] – المصدر السابق، ص 301.

[4] – المصدر نفسه، ص 34.

يضرب أيضا مثلا للرجل يقصر إلى أن تمكنه الفرصة[1].

6 – الطيور: لم يرد منها سوى (03) كلمات حملت معاني حقيقية كالعقبان التي ذكرها الشاعر في قوله:

ومحلّه زوراء في حا فاتها العقبان * تخفق [2]

وقد وردت في معرض فخر الشاعر بالمزايا الحربية لقومه من أسلحة وفرسان، وبلاد منيعة تخفق العقبان في جوانبها.

* **عافي الطير**: وردت في قوله:

أَعَاذِلُ إِنَّ المَرْءَ رَهْنُ مُصِيبَةٍ صَرِيعٌ لِعَافِي الطَّيْرِ أَوْ سَوْفَ يُرْمَسُ[3]

يُرْمَسُ [3]

بين الشاعر للذي يلومه على اقتحام المنايا، بأن الإنسان مرتهن بأجله ولن يجاوزه، وهو إما أن يصبح طعاما للطيور الجارحة أو يضمه قبر، فلما الخوف من الموت مادام مدركنا.

* **مكّاء الضحى**: وذكره الشاعر في معرض وصفه لناقته:

وَتَكَادُ مِنْ جَزَعٍ يَطِيرُ فُؤادُهَا إِنْ صَاحَ مُكَّاءُ الضُّحَى مُتَنَكِّسُ [4]

فما إن تسمع صوته حتى ينقبض قلبها خوفا ربما على سبيل الطيرة والتشاؤم.

ثالثا: حقل الطبيعة:

يضم هذا الحقل (63) كلمة دالة على البيئة الطبيعية التي وظفها الشاعر، وهو

---

[1] – أبو الفرج الأصفهاني:الأغاني، ص 571.

* – العقبان، ج .م عقاب، وهو من كواسر الطير قوي المخالب، له منقار قصير اعقف حاد، مسرول الساقين (أي فيها ريش)، والعقاب مؤنثه على الذكر والأنثى، الديوان، ص 250.

[2] – المصدر نفسه، ص250.

[3] – المصدر السابق، ص، 110–127.

[4] – المصدر نفسه، ص 185.

عدد قليل نسبيا، خصوصا إذا قارناه بمثيله عند الشعراء الجاهليين الذين نجدهم يحفلون بوصف البيئة الصحراوية ومظاهرها، والجدول التالي يبين توزيع هذه الألفاظ:

المجموعة الدلالية	عدد الكلمات
عناصر الطبيعة (الماء، الجبال، النبات)	41
الظواهر الجوية	15
الظواهر الكونية	08
المجموع	64

- نلاحظ من خلال الجدول الآتي
- تركيز الشاعر على عناصر الطبيعة (ماء، جبال، نبات)، إذ احتلت المرتبة الأولى مقارنة بباقي العناصر.
- ندرة الألفاظ الدالة على الظواهر الكونية رغم علاقة العربي القديم بالنجوم فهي هاديته في سفره وترحاله ومؤنسته في حلّه وسمره.

1 – عناصر الطبيعة: اشتملت هذه المجموعة على 41 كلمة دلت على عناصر الطبيعة خصوصا الأرض إذ ركز الشاعر كثيرا على وصف الفيافي والفلوات التي اجتازها فنجده يصفها بدقة ويعدد أنواعها، من ذلك قوله مخاطبا ناقته بعد هروبه من العراق متجها قبالة الشام:

أني طربت ولم تلحي على طرب ودو ن إلفك أمرات* أماليس[1]0

يستنكر الشاعر على ناقته طربها وحنينها إلى العراق كنه سرعان ما ينفي اللوم عنها وعلام تلام! فما حاله بأحسن من حالها بيد أنه ما الفائدة من هذا الحنين ما دامت

---

* أمرات: ج.م مرت وهي أرض لا نبت فيها

** جمع إمليس وهي الأرض المستعدية – لويس شيخو اليسوعي، شعراء النصرانية قبل الإسلام، دار الشروق بيروت، ط2، د.ت، ص333.

(1) – الديوان. ص84

المسافة بينهما بعيدة وحالت بينهما صحار قفار.

ولا يكتفي الشاعر بذكر الصحراء مجردة من كل وصف وإنما نجده يعدد أنواعها وكذا خصائصها حسب السياق الشعري للأبيات ومن هاته الأنواع:

- الفلاة: وهي الأرض الواسعة التي لا علم بها[1]. وقد ذكرت عند شاعرنا عديد المرات من بينها قوله:

كم دون أسماء من مستعمل قذف ومن فلاة بها تستودع العيس [2]

يشكو الشاعر بعد مكان حبيبته مستعملا لتعزيز هذه الدلالة (كم) الخبرية المفيدة للتكثير.

- **متون الجدجد:** المتون جمع المتن وهو ما غلظ كم الأرض وارتفع أما الجدجد فقيل الأرض الغليظة وقيل الصلبة وقيل الملساء[3]. ووردت عند شاعرنا في قوله:

وإذا الركاب تواكلت بعد السرى وجرى السراب على متون الجدجد [4]

يصف الشاعر في هذه البيت فتور الإبل وتثاقلها في الخطى بعد سيرها الليل كله ثم ينتقل إلى الحديث عن صورة السراب على هذه الأرض.

- الخواء: وهي البراح من الأرض[5]، وذكرها الشاعر عند حديثه على مفارقة أهله أهله وابتعادهم في قوله:

وفارق أهلي أهل عوف بن عامر وكانت خوى عوف قديما تطلع [6]

- **منعرج اللوى:** اللوى ما استرق من الرمل واستطال والمنعرج ما انثنى انعطف[7].

---

(1) – المصدر نفسه، ص100.

(2) – المصدر نفسه، ص102.

(3) – المصدر السابق، ص141.

(4) – المصدر نفسه، ص141.

(5) – المصدر نفسه، ص158.

(6) – المصدر نفسه، ص 158.

انعطف[1].

وورد هذا اللفظ في قوله:

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصِّي إلا مضيع [2]

- **التنوفة:** وهي الفلاة[3] ووردت عند الشاعر في قوله:

شد المطية بالأنساع فانحرفت عرض التنوفة حتى مسها النجد [4]

- **حر الصريم:** الحر هو الرمل الخالص، والصريم جمع صريمة وهي رمال منقطعة تنقطع من معظم الرمل كالصريم[5]. وذكر هذا اللفظ في قوله:

وأدماء من حر الهجان كأنها بحر الصريم نابئ متوجس[6]

متوجس[6]

ب – النبات: لم يتطرق المتلمس كثيرا إلى ذكر النبات، إذ وردت (10) ألفاظ فقط تعبر عن النباتات الصحراوية من بينها:

-**الأرطى:** وهو نبات شجيري ينبت في الرمل ويخرج من أصل واحد كالعصي ورقه دقيق وثمره كالعناب[7]، وقد ذكره الشاعر في عدة مواضع من بينها قوله متحدثا عن ثور وحشي:

فبات إلى أرطأة حقف كأنما إلى دفها من آخر الليل معرس [8]

---

(1) – المصدر نفسه، ص158

(2) – المصدر نفسه. ص158.

(3) – المصدر نفسه. ص213.

(4) – المصدر نفسه. ص213.

(5) – المصدر السابق. ص227

(6) – المصدر نفسه. ص225

(7) – المصدر نفسه، ص232.

(8) – المصدر نفسه، ص233.

يصور لنا الشاعر في هذه البيت هجوع هذا الثور في آخر الليل إلى أرطأة دون أن يغفل وصف مكان هاته الأرطأة.

-**النخلة:** وهي رمز الخير العطاء والعطاء اللامحدود بيد أنها نادرة الورود في شعر المتلمس، حيث لم تذكر إلا في قوله مخاطبا عمرو بن هند:

والقصر ذو الشرفات من سنداد والنخل المبسق [1]

يوجه الشاعر خطابه الساخر إلى الملك الذي يفتخر بامتلاكه للقصور الفخمة والسلطة المطلقة واللذات المتنوعة ويخبره بعدها بأن كل ذلك لن يمنعهم من الوصول إليه وإنزاله عن عرشه.

- **الحلَّب:** وهو نبات ينبت في القيظ بالقيعان وشطآن الأودية ويلزق بالأرض حتى يكاد يسوخ[2]

وقد ورد في قوله واصفا العيس وهي ترعى:

لسسن بقول الصيف حتى كأنما من لس حلبها الصقر [3]

يشبه الشاعر هذا النبات بعد مضغه بالدبس السائل.

2 – الظواهر الجوية : اشتملت هذه المجموعة على (15) مفردة تضم مسميات الظواهر من مثل: البرق السحاب، الندى، السراب، المرو.

-**الغيث:** الغيث عند العرب أحد الأسماء التي أطلقوها على المطر وقد خصوا به النافع ولذا نجده عندهم مرادفا للخصب والنماء لأن به تحيا الأرض ويحيا من ورائها الحيوان والإنسان إلى حد أن شاعرنا تمنى أن يسقي الغيث قبره إذا أنشبت المنية أظفارها فيه:

فقوما فسلما وقولا سقاك الغيث والقطر يا قبرا ![4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 240.

[2] – المصدر السابق، ص 258

[3] – المصدر نفسه، ص258.

قبرا [1]!

- **البرق والسحاب:** ورد عند شاعرنا في معرض التشبيه في قوله:

يجول بذي الأرطى كأن سراته كبرق نزيع والسحابة ترجس [2]

ترجس [2]

- **الريح:** رغم أن الريح من الظواهر الجوية المتكررة في الصحراء إلا أن المتلمس لم يلتفت إلى هذه الظاهرة وورد ذكرها عرضا في سياق وصفه لضيف نازل بعد اعتساف الليل:

ومستنبح تستكشف الريح ثوبه ليسقط عنه وهو بالثوب معصم[3]

3 – الظواهر الكونية: وقد كانت هذه المجموعة أقل حظا من سابقتيها إذ لم تضم سوى (8) مفردات دالة على أسماء بعض النجوم المشهورة عند الجاهليين:

- **السماك والفرقد:** وهما نجمان أحدهما في طريق العراق والآخر في طريق الشام* جمعهما المتلمس في قوله:

فلتتركنهم بليل ناقتي تذر السماك وتهتدي بالفرقد [4]

يبلغ الغضب والحنق بشاعرنا أوجه من قومه الذين استبدلوا وده جفاء ولذلك يعلن بأنّه مفارقهم غير آسف عليهم ولو تظاهرا على متن ناقته التي شاطرته موقفه

---

[1] – المصدر نفسه، ص 254.

[2] – المصدر نفسه، ص232.

[3] – المصدر السابق، ص 317

* الفرقد: نجم قريب من القطب الشمالي تابث الموقع تقريبا ولذا يهتدى به وهو المسومى النجم القطبي وبقربه نجم آخر مماثل له وأصغر منه وهما فرقدان والسماكان نجمان نيران أحدهما في الشمال وهو السماك الرامح وقد جعله بعضهم في المكانة بعد الشعرى اليمانية وقيل النسر الواقع أما السماك الأعزل ففي الجنوب في السنبلة ويقال له ساق الأسد، وقيل للأول: الرامح لأن أمامه كوكب صغير يقال له راية السماك ورمحه والآخر السماك الأعزل لأنه لا شيء أمامه. المصدر نفسه، ص 135 – 136.

[4] – المصدر نفسه، ص135.

حتى أنها عافت طريق العراق واستغنت عن نجومه الهادية إليه مستبدلة إياها بنجوم طريق الشام.

- **سهيل:** وهو كوكب ثابت*، ذكره الشاعر عند وصفه رحلته المأساوية إلى الشام:

وقد ألاح سهيل بعدما هجعوا كأنه ضرم بالكف مقبوس[1]

-**الشمس:** وردت عند الشاعر بمرادفها وهو الغزالة وذلك في قوله :

كأنما ولونها والصبح منقشع قبل الغزالة ألوان الحماطيط[2]

4- المكان ودلالته في شعر المتلمس:

يحتل المكان حيزا مهما في حياة كل إنسان، ولذلك فإن كل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهوية، فالمسألة المكانية لا تقف عند حدود التأطير وحسب[3]

ولما كان الشعر العربي شعرا مكانيا في ارتباطه بالبيئة التي أنتجته والإنسان الذي أبدعه، كان لزاما على الدرس الأدبي أن يلتفت إلى المكان فيه.

فالمكان – عند الشاعر – ليس ذلك المعطي الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به: وإنما المكان "حياة" لا يحده الطول والعرض فقط، وإنما خاصية الاشتمال[4].

وعند ملامستنا للمكان في شعر المتلمس وجدناه يشغل حيزا مهما من تفكيره، إذ يندر أن تأتي قصيدة دون أن تشتمل سردا لمواضع بعينها تركت أثرا في نفس شاعرنا سواء إيجابيا أو سلبيا، وتجتمع الألفاظ الدالة على المكان عنده في (40) لفظة، وقد اكتفينا هنا بإحصاء أسماء الأماكن المذكورة بعينها، مخرجين بذلك ما دل منها على

---

* سهيل: من أسطع الكواكب الثابتة نورا بعد الشعرى اليمانية قيل عنه: عند طلوعه تنضج الفواكه وينقضي القيظ. المصدر نفسه، ص83.

(1) – المصدر نفسه، ص83.

(2) – المصدر نفسه، ص 304.

(3) – حبيب مؤنسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص07

(4) – المرجع نفسه. ص18.

العموم كالأرض والصحاري ومرادفاتها، وعند تفحصنا جيدا هذه الأمكنة نجدها متمحورة حول مكانين رئيسيين هما العراق والشام، محملين ثقلا عاطفيا وجدانيا، أرض الخوف وأرض الأمان، أرض العدو المتربص، وأرض الأخلاء الباسطين أيديهم بالعطاء.

ولذلك فهو يأمر ناقته بإسراع الخطى نحو هاته الأرض:

أمي شامية إذ لا عراق لنا قوم نودهم إن قومنا[1]

ويستنكر عليها الحنين إلى العراق وأماكنه:

حنت إلى نخله* القصوى فقلت لها بسل عليك ألا تلك الدهاريس[2]

ويؤيسها من الرجوع إلى ذلك المكان:

لن تسلكي سبل البوباة منجدة ما عاش عمرو وما عمرت قابوس**[3]

ويحرص الشاعر في كل مناسبة على ذكر العراق رغم علمه ما ينتظره هناك ولكنه وجع الفراق:

إن العراق وأهله كانوا الهوى فإذا نأى بي ودهم فليبعد[4]

وإلى جانب العراق، يذكر الشاعر مواقع شامية استوطنها أو سمع بها من ذلك قوله:

آليت حب العراق الدهر أطعمه والحب يأكله في القرية السوس

---

[1] – الديوان. ص92

* نخلة القصوى: اختلف في تحديد هذا المكان، غير أن المرجح هو ما ذكره (محمود محمد شاكر): وهو أن نخلة القصوى بأرض العراق مفضيا إلى الحيرة، ديار عمرو بن هند. المصدر السابق، ص86.

[2] – المصدر نفسه. ص 85.

** – البوباة: واخلتف فيها أيضا من يقول بأنها: اسم لصحراء بأرض تهامة، وهي بلاد (بلاد بني سعد بن بكر) ... ومن يقول بأنها ثنية في طريق نجد ينحدر منها صاحبها إلى العراق، المصدر نفسه. ص 94.

[3] – المصدر نفسه. ص93.

[4] – المصدر نفسه. ص135.

لم تدر بصرى* بما آليت من قسم ولا دمشق إذا ديس الكداديس** [1]

وإلى جانب الشام والعراق يذكر الشاعر بعض مواضع قومه ضبيعة:

3- فَلاَ تَحْسِبَنِّي خَاذِلاً مُتَخَلِّفًا وَلاَ عَيْنُ صَيْدٍ مِنْ هَوَايَ وَلَعْلَعُ**

4- وَلَكِنَّنِي أَغْرَبْتُ فِي جَيْشِ طُوَسٍ وَكَانَتْ مَعدُّ كُلَّ أَوْبٍ تَصَدَّعُ [2]

هذا وقد احتلت أسماء القصور مساحة ليست بالهينة عند شاعرنا، إذ وقف يعدد قصور (عمرو بن هند) في معرض تهديده له وفخره بقومه وبأسهم:

أَلَك السَّدِيرُ وَبَارِقٌ وَمَبَايِضُ وَلَكَ الخَوَرْنَقْ*

وَالقَصْرُ ذُو الشُرُفَاتِ مِنْ سِنْدَادَ وَالنَّخْلُ المُبَسَقْ**

وَالغمْرُ والأَحْسَاءُ وَال لَّذَاتُ مِنْ صَاعٍ وَدَيْسَقْ***

وَالثَّعْلَبِيَةُ كُلُّهَا وَالبَدْوَ مِنْ عَانٍ وَمُطْلَقْ

ولا ينسى الشاعر مكانه بعد موته، فهو حاضر معه في كل وقت، ماثل في تفكيره، مهما حاول تغييبه:

*** بصرى: موضع بالشام من أعمال دمشق وهي قصبة كورة حوران .. يطلق عليها (أسكى شام) أي دمشق القديمة، المصدر نفسه، ص97.

[1] – المصدر نفسه. ص 135.

**** – عين صيد: قيل بأنها من بلاد يشكر، وقيل بأنها بين واسط العراق وخفّان بالسواد مما يلي البر في الطف بالكوفة وقيا بانها صميت بذلك لكثرة السمك الذي يصاد بها. لعلع: منزل بين البصرة والكوفة (المصدر نفسه، ص: 160).

[2] – المصدر السابق، ص 160، 161.

* – السدير: قيل هو قطر معروف بالحيرة، بارق: قيل هو ماء بالعراق وهو الحد بين القادسية إلى البصرة، وهو من أعمال الكوفة، مبايض: اختلف في اسم هذا الموضع، وذكر (ياقوت الحموي) بأنه موضع بنواحي الحيرة، الخورنق: قصر كان بظهر الحيرة أمر ببنائه النعمان بن امرئ القيس، المصدر نفسه، ص 236-237، 240.

** – سنداد: ذكر (ياقوت) بأنه نهر فيما بين الحيرة إلى الأبلة، وكان عليه قصر تحج العرب إليه، المصدر نفسه، ص 241.

*** – الغمر: يطلق على عدة مواضع في جهات مختلفة، المصدر نفسه، ص 242.

خَلِيلَيَّ إِمَا مِتُّ يَوْمَا وَزُحْرِحَتْ مَنَايَا كُمَا فِيمَا يُزَحْزِحُهُ الدَّهْرُ

فَمُرَّا عَلَى قَبْرِي فَقَوْمَا فَسَلِّمَا وَقُولاَ:سَقَاكَ الغَيْثُ وَالقَطْرُ يَا قَبْرُ ! [1]

ثم يتوجه إلى القبر مخاطبا متأسفا:

كَأَنَّ الذِي غَيَبْتُ لَمْ يَلْهُ سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ[2]

فالقبر دائما مكان موحش عند الجاهلي، مجرد تذكره مجلبة للهم والحزن، فهو مرتبط بالمصير المجهول، وبنهاية السعادة، ولذلك طالما وقف الجاهلي مشدوها مذعورا من الموت لكونه عاجز عن إدراك ما ورائه.

5- الزمان في شعر المتلمس:

ضمت هذه المجموعة (30) كلمة دالة على مختلف الاوقات والأزمنة، وهو ينقسم إلى قسمين:

1 – الزمن المطلق: ويجمع الألفاظ الدالة على الزمن دون تحديد له، نحو: الدهر، الدنيا، العهد، أوب، والدارس لشعر المتلمس يلاحظ قلة ورودها فقلما يذكر شاعرنا الزمن مطلقا، ومن نماذجه قوله:

كَأَنَّ الذِي غَيَبْتُ لَمْ يَلْهُ سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ [3]

نجد الدنيا هنا عند الشاعر بوجهها المشرق وأيامها السعيدة رغم أنها تولت عنه، وتوارت خلف حجب الموت.

2- الزمن المقيد : ويجمع ألفاظ الزمان المحددة نحو: اليوم، الساعة، الصبح، الليل، الضحى، العصر.

والمتأمل لهذه الألفاظ عند شاعرنا، يلاحظ تردد أوقات بعينها كالليل الذي يتكرر

---

[1] – المصدر نفسه، ص: 256.

[2] – المصدر السابق، ص: 256.

[3] – المصدر السابق، ص 256.

عند شاعرنا بكثرة، ويرتبط عنده بالحزن وحضور الهموم وتذكر الأحبة:

حَنَتْ قَلُوصِي بِهَا واللَّيْلُ مُطْرِقٌ بعْدَ الهُدُوِ وشَاقَتْهَا النَوَاقِيسُ [1]

وهو وقت الرحيل والتنائي:

فلتتركنهم بليل ناقتي تذر السماك وتهتدي بالفرقد [2]

إضافة إلى الليل، نجد عند الشاعر تركيزا على اليوم الذي يعني عنده الحنين:

أَغْنَيْتُ شَأْنِي فَأَغْنُوا اليَوْمَ شَأْنَكُمُ وَاستَحمِقُوا فِي مِرَاسِ الحَرْبِ أَوْكِيسُوا [3]

أَوْكِيسُوا [3]

كما يرمز عنده إلى الماضي المحدد:

كَأَنِّي شَارِبٌ يَوْمَ اسْتَبَدُّوا وَحَثَّ بِهِمْ لَدَى المَوْمَاةِ حَادَ

عُقَارًا عُتِقَتْ فِي الدَّنِّ حَتَّى كَأَنَّ حَبَابَهَا حَدَقُ الجَرَادِ [4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 82.

[2] – المصدر نفسه، ص 158.

[3]– المصدر السابق، ص 76.

[4]– المصدر نفسه، ص 165-166.

ثانيا: الصورة الشعرية منابعها ومكوناتها

1-الصورة الشعرية تنظيرا:

لئن كان اختراع الكلمة في ذاتها يعد معجزة الإنسان، فإن الكلمة بوصفها مصطلحا محدود الدلالة تظل قاصرة عن التعبير الكامل والواضح عن عالم الشاعر، ولهذا السبب يلجأ الشاعر إلى المجاز والرمز وعقد المقارنات والتشابيه والاستعانة بالعالم الخارجي من ألوان وأصوات وروائح وغيرها من المحسوسات عسى أن يطلعنا من خلال تلك الأشياء كلها على بعض ما ارتسم في عالمه من صور المعاني[1] .

فالشعر نشاط ذهني وفني منشؤه عالم الأفكار والمشاعر، وهو عالم قائم على الصور وغير قابل للتجزئة إلا بمقدار ما تكون الصورة مجزأة [2]، وليس أمام الشاعر سوى أداة واحدة وهي الكلمة لنقل الصورة والأحاسيس القائمة في الذهن أو الشعور.

وهنا تجدر الإشارة إلى التمييز بين نوعين من الصور: صور مادية محسوسة تامة التكوين، أو ناقصة منشؤها عالم الطبيعة الرحب وهي أصل المعرفة الإنسانية، وصور أخرى فنية مجازية وقد تكون حقيقية أيضا منشؤها عالم الشاعر المبدع، وهي نتيجة لتفاعل الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، والمعنوي المجرد بالحسي المجسم، وهذه الصور الفنية هي التي يعنى بها النقد الأدبي[3] .

ومنه يتبين لنا الدور الذي تلعبه الصور الشعرية في العمل الإبداعي في أنها تعبر

عن عالم الشاعر الداخلي والمعاني المرتسمة والمترسبة في ذهنه على مدى السنين وكذا التجارب التي مر بها في حياته.

ويعتقد الناقد (محمد غنيمي هلال) أن الفرق بين الصور في الطبيعة والصور في الفن عظيم جدا، إذ أن الشيء الماثل بكيانه لا يشحذ الذهن ويتطلب بذل المجهود حين النظر إليه، كما أن إحساسنا بوجوده في هذه اللحظة يكون أقل من إحساسنا به حين يغيب عن العيان ويتحول إلى صورة حية ماثلة أمام الذهن[1].

ويترتب عليه أن الصورة الشعرية حكر على ذات الشاعر المبدع ولا تمس العالم الخارجي إلا بقدر ما تستمد منه الموضوعات لتعيد تشكيلها وفق قوانينها وتطوراتها، ونظرتها إلى الأمور.

هذا وقد " ظهرت أهمية دراسة الصورة الفنية باعتبارها الجوهر الثابت في الشعر، فهي كما يقول (س.داي.لويس): قاعدة الشعر والمحك الرئيسي للشاعر ومناط تألقه "[1].

وإذا رمنا إعطاء تعريف محدد للصورة وجدنا الأمر مستعصيا، لعدة اعتبارات حددها بعض النقاد منها:

1 أن الصورة أمر متعلق بالأدب واللغة وبالتالي فتطورها لا يلغي القديم بل يتعايش معه.
2 أن للصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي.
3 ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري الذي يبقى صعب التحديد لخضوعه لطبيعة متغيرة متمثلة في الذاتية والفردية، وهو ما نستطيع التعبير عنه

---

[1] – محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذهب الشعر ونقده، دار النهضة، القاهرة، مصر، دت، ص 62.

[1]–زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قار يونس، بن غازي،ط 1، 1999م، ص 7.

بالموهبة[1].

وعليه كان لكل ناقد تعريفه الخاص الذي يمليه عليه اتجاهه النقدي ونظرته إلى الصورة، والأهمية التي تكتسيها في بناء القصيدة.

وإذا نحن رجعنا إلى المعاجم باحثين عن تعريف لغوي للصورة وجدناها دالة على الشكل والصورة الحسنة... وقولهم تصورت الشيء وتوهمت صورته، فتصور لي، والصورة حقيقة الشيء وهيئته وصفته[2].

أما اصطلاحا – وكما أسلفنا القول– فقد اختلفت التعاريف وتشعبت حتى غدا من العسير ضبطها، من ذلك " أنها تركيب لغوي لتصور معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التواصل، فهي إعادة إنتاج عقلي ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة، ليست بالضرورة تعبيرية مباشرة" [3]، فهي في جوهرها معنى يدركه الذهن بواسطة ملفوظ يقوم الشاعر بتنظيمه في شكل مخصوص، وهو تنظيم يتأثر تأثرا عميقا بفنيات اللعبة الشعرية[4].

أما عز الدين إسماعيل فيعرفها على أنها " كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، وأن المهم هو هذا الكشف لا مزيد من معرفة المعروف [5]، فالناقد هنا يركز على الجانب النفسي " انطلاقا من كون الشاعر يستخدم أشكلا من التعبير المتخيل لتوصيل أفكاره وعواطفه من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير لينقل تجربته الخارجية

---

[1]–إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت، ص 91.

[2]–ابن منظور: لسان العرب، ج 4، مادة صور، ص، 4–5.

[3]–عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، دت، ص 74.

[4]–ماهر دربال: الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، قرطاج للنشر والتوزيع، دت، ص 106.

[5]–حسين العوري: الصورة الشعرية في الشعر التونسي، مجلة الشعر، العدد 11، تونس 1985، ص 59.

ومعطياته الحسية وانفعالاته ومشاعره الداخلية"[1].

ويعرفها علي البطل بقوله" إنها تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها" [2].... فالتصوير عنده نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية ومعاني الفكرة وهي منهج – فوق المنطق – لبيان حقائق الأشياء"[3].

وهي عند (عبد المنعم خفاجي) ركن كبير وعنصر جليل من عناصر الأدب وهي الشكل في النص وعلى هذا تكون الصورة شاملة العبارة أي الأسلوب أو الخيال الذي يلون العاطفة ويصورها[4].

وتعتبر عند نقاد آخرين السبق من الفكر الذي لا يصير مادة الشعر بغيرها، لأن الخيال أبعد فتحا من العقل، وهو مقياس من العبقرية والوجه المرئي لها، وبالتالي لا وجود للاختراع الفني إلا بوجود الخيال، حتى اللغة البراغماتية ذات الدلالة النفعية إذا ما هرمت وشاخت فبإمكانها بواسطة الصورة أن تبعث للحياة بعد الموت وأن تعيد للكائنات نظريتها الميثولوجية، والمضامين الغيبية التي فارقتها فتبدل هندسة العالم [5]، فالصورة في الشعر تعني تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، وهو تجاوز يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر[6].

ويرى العقاد أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة، كما تقع في الحس والشعور والخيال، أو هي قدرته على التصوير

---

[1]–عمر يوسف القادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، ص 74.

[2]–حسين العوري: الصورة الشعرية في الشعر التونسي، ص 59.

[3]–مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص 46.

[4]–عبد المنعم خفاجي: النقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية الصادقية، القاهرة، ص 46.

[5]–خليل أبي جهنة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظيم والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط، 1994، ص 231، 232.

[6]– سامي الرباع: البنائية والتحليل الأدبي، مجلة الفيصل، العدد 103، المملكة السعودية، 1985، ص 28.

المطبوع، لأن هذا في الحقيقة هو قبل التصوير كما تتاح لأنبغ نوابغ المصورين [1] فهي الرسم بالكلمات، التي تتشكل في إطار نظام من العلاقات اللغوية تتجدد به طاقتها الإبداعية، ويعبر بها الشاعر عن المعاني العميقة في نفسه، ويفلسف بها موقفه من الواقع، ويخلق بها عالمه الجديد، من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية، وما تحمله من إمكانات دلالية وإيقاعية، ويقرب بها ين عناصر الأشياء المتباعدة ليجمع بين الفكر والشعور في وحدة عاطفية في لحظة من الزمن، تتجلى فيها أحلام الشاعر وطموحاته وتكشف عن سحر الشعر وما يحمله من دهشة وجدّة [2].

وحين نعود إلى (غنيمي هلال) نجده قد عرض تعريفات متعددة للصورة، وهو يرى أن ندرس الصورة الأدبية في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك – حسبه – إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال في مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي والمتكررة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري[3].

وإذا نحن عدنا إلى معنى الصورة القديم " فإننا نجدها تطلق للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي" [4] وما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ومحسوسات وهي تأتي غالبا في التراث الأدبي مرادفة، لما يدخل تحت (علم البيان) حيث تمتزج اللغة بذات الفنان وفكره مثيرة في ذهنه من الرؤى والأفكار ما لا يلبث الخيال المبدع أن يحيلها إلى صورة مبتكرة لا عهد للواقع بها، مع أن عنصرها من هذا الواقع، ومن ثمة تثير هذه الصورة في وجدان المتلقي وفكره شتى الأحاسيس والانفعالات محققة وضوح المعنى وجمال العرض فضلا عن الإقناع والإمتاع.

---

[1] – إبراهيم أمين الزرزومي: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 99.

[2] – علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003، ص 30.

[3] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 03.

[4] – مصطفة ناصف: الصورة الأدبية، ص 03.

وعليه فالصورة الناجحة لدى بعض البلاغيين القدامى هي ما كان لها القدرة على الجمع بين الصور المتباعدة فتحرك المشاعر وتهز الوجدان، وفي هذا المعنى يقول (عبد القاهر): "وهكذا إذا استقرأت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين مثيلين متباينين ومؤتلفين مختلفين ..." [1].

وبالتالي فالصورة ليس شيئا مبتكرا، وإنما اختلف الاستخدام بين القديم والحديث، فسلفنا قد عرفوا الصورة على نحو خاص، وخاضوا فيها حسب تصورهم للشعر ووظيفته، إذ كانت الصورة الشعرية في النقد القديم قائمة على مفهوم لا يتجاوز صور التشبيهات والكنايات والاستعارات[2].

ويظهر على كثير من الشعر القديم الوضوح، ويؤثر الشاعر غالبا التعبير المجرد القليل الصور الذي يهدف إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إمتاع الخيال، مصداق ذلك في كلام النقاد أنفسهم، إذ يقول صاحب الوساطة: وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغرز، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته [3].

وقد كان الشاعر القديم يؤلف قصيدته غالبا وفقا لنص معلوم يدركه بالبديهة من مقوماته براعة الاستهلال ووحدة السبك وفصاحة اللفظ ورصانته وموسيقاه فضلا عن مثل أو اتجاهات في تصور الأشياء تسمى النهج القاصد، ويستحب أحيانا قدر من المبالغة وينصرف كثيرون عن نموذج العاطفة في الشعر[4].

ولعل خير نموذجين يعبران عن رأي القدامى نجد (الجاحظ عمرو بن بحر) و(عبد القاهر الجرجاني) لجهودهما في هذا المجال، فالجاحظ (ت 55 هـ) لما بلغه

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مكتبة محمد علي صبحي، القاهرة، ط 6، ص، 1959، ص 105.

[2] – أحمد الطريسي: النص الشعري بين الرؤيا البيانية والإشارية، داسة نظرية وتطبيقية، دار عالم الكتب، الرياض، ص 97.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 150.

[4] – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 186.

أن (أبا عمر الشيباني) استحسن ببيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عباراتهما، قال " ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير "[1]

إن الجاحظ لم يتناول موضوع الصورة بشكل منفرد وموسع، وإنما أشار إلى ذلك إشارات قوية ... على أن موضوع الصورة قد بلغ ذروته بالدرس والتحليل في ظل نظرية الصياغة عند (عبد القاهر). ويبدو انه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا وتشكيله تشكيلا صوريا، لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي للمصطلح الصوري..

وإلى جانب "الجاحظ" نجد "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ) الذي كان ناقدا ذا حسن نقدي مرهف، إذ يقول في هذا المضمار: " ومعلوم أن سبيل الكلام سهلو التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أنه محال إذا أنت أدرت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل، وتلك الصنعة "[2]

فالمقصود من كلامه هنا هو أن طريقة الصياغة هي مجال التفاضل في الكلام، ونجده قد مزج الصفات الحسية والسمات الجمالية ونتائج الشعور، إذ يقول: " وجملة الأمر أنه كي لا تكون الفضة خاتما، أو الذهب سوارا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن حدث فيهما الذي حققته توحي معاني النحو وأحكامه[3].

---

[1] – الجاحظ: الحيوان، ت عبد السلام هارون، ط3، 1969، ص 131.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 254، 255.

[3] – المصدر نفسه، ص 487.

قد تلخص لنا آراء عبد القاهر والجاحظ موقف القدامى من الصورة، فهي وإن عدت ركيزة من ركائز الشعر، إلا أنها ترتبط بالمجاز والاستعمال الاستعاري، لذا فقد حصروها في أفق ضيق.

أما عند الانتقال إلى نظرة النقاد المحدثين لمسألة الصورة الشعرية، فتستوقفنا عديد المؤثرات والتي بلورت هذا الموقف كالتأثر المناهج الغربية والتغير البارز في مسار الشعر العربي الذي يبرز الثورة الرومانسية والتي استطاعت إحداث هزة غير عادية في مفهوم الشعر وأسس التذوق الفني وكان من نتيجة هذا أن بدا كل شيء قابلا للتغيير بعد هذه الثورة وهذا التطور [1]، وهو ما نجم عنه انقسام الساحة النقدية إلى عدة تيارات أولها فريق من الشعراء والنقاد ظل وفيا للاستعمال الاستعاري للصور من حيث هي أثواب يكتسيها الشعر، لا تمس الجوهر الحقيقي له، وثانيها ثار آخر ثار على الصور الشكلية، وكان العقاد في مقدمة هؤلاء والذي أزرى في غير موضع من كتاباته بالطريقة التي تقوم على المحاكاة ومقابلة الألوان والأشكال نظائرها، ونبه هؤلاء الأذهان إلى الصورة عندما يراد بها التعبير عن موقع الأشياء من الوجدان[2].

وقد شهد الخيال الشعري والصورة الشعرية في خضم هذا الاتجاه مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول إلى مفهوم شعر جديد ينسق فيها الشاعر وجوده وفقا لمشاعره[3]، وتأتي استعانة الشاعر بالخيال لأن الحقيقة المجردة لا تكفيه للتعبير عن نفسه، كما أن الخيال يؤلف الصورة لتترجم العاطفة، لذا يستخدم مفهوم الخيال في المصطلح النقدي المعاصر للدلالة على القدرة على الجمع بين الصور، وتحقيق الانسجام بين عناصر النص الأدبي[4].

ومن هنا فإن خصوبة الخيال وفاعليته تكمن في قدرته على توليد الصور

---

[1] – سعيد الورقي: لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، مصر، ط، 1984، ص 123.

[2] – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 190.

[3] – سيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص 124.

[4] – جار عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص 17.

وإنتاجها، والجمع بينهما يحدد قدرة الشاعر على الكشف والإبداع، وكان من تمخضات ذلك أن أضحت الصورة الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة[1]، حيث انتقلت الرغبة في تشكيل الصورة عند بعض الشعراء على أساس من حقائق الفلسفة الجمالية النظرية وفقا لثقافة الشاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني على السواء[2].

ووظيفة الصورة تكمن في تمكن المعنى في النفس وتركها فيه انطباعا مبهما وإذا استطعنا تفسير ذلك ننقص من قيمته، بالإضافة إلى العاطفة ... التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة وغموض في آن ... إضافة إلى الإيحاء فالصورة الإيحائية أبعد تأثيرا في النفس إذ تنتقل بالقارئ من عالم الواقع إلى عالم السبحات الفكرية والأحلام، ولا يجعله يتقبل الأمر كما هو وإنما يقدم له صورا[3].

إذ تلعب دورا هاما في بناء الشعر وتبقى أداته الأولى والأساسية تفرق عنصرا عن عنصر وتيار عن تيارا وشاعرا عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته، ولا يمكن أن يستعيرها من غيره[4].

وهي وسيلة الناقد المعاصر التي يكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه [5]، إذ هي تبرز المعنى، بل لها دور في إثارة المتلقي وتلعب دورا بارزا في إحساسه بالجمال[6]

---

[1] – رجاء محمد عودة: الصورة الفنية في أدب النبوة، مجلة الأدب الإسلامي، ع 25، جدة، م.ع.س، 1421 هـ ص 56.

[2] – عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ص 96.

[3] – عبد الفتاح محمد صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983، ص 117.

[4] – علي الغريب، محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطلي، ص 17.

[5] – المرجع نفسه، ص 19.

[6] – أحمد عثمان أحمد: المعلقات، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص 260.

عناصر الصورة وخصائصها:

تتكون عناصر الصورة الشعرية من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ويضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني وهي:

الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور والظلال التي يشيعها التعبير ثم طريقة تناول الموضوع، أي الأسلوب الذي تعرض به التجربة الأدبية.

إذا فالصورة المثيرة للالتفات هي القادرة قدرة كاملة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره والتي تجمع فيها روعة الخيال ووحدة العمل وشخصية الأديب، إضافة إلى تخيره الألفاظ تخيرا فنيا دقيقا[1]

أما الخيال فيبدو في صوره العديدة من التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وحسن التعليل ... ولكي تؤدي الصورة مهمتها لابد أن تساير الانفعال وجو التجربة وتتواءم مع الفكرة، ومواءمة الصياغة لموضوع القصيدة من أهم عناصر الصورة الشعرية[2]

كما يجب ان يتوفر في الصورة الآتي:

1-أن تكون عميقة في نفس الشاعر لا صوره سطحية لا جذور بها في نفسه.

2- تكون عضوية في التجربة الشعرية بأن تساير الصورة الجزئية.

3- الفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة.

3- وضوح الرؤيا فلا اضطراب فيها ولا تتنافر.

4- اعتمادها على الإيحاء بدلا من الوصفية الموضوعية[3]

أما عن خصائص الصورة فهي:

1- تحدد كلماتها في معظم الأحيان وانتماؤها إلى عناصر طبيعية.

2- استثارتها للخيال ودفعه إلى تصورات محددة قد تنتهي إلى درجة معقدة في

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي: النقد العربي الحديث ومذاهبه، ص 48.

[2] – المرجع نفسه، ص 49.

[3] – المرجع نفسه، ص 53.

التركيب.

3- إطلاقها للذهن نحو آفاق عليا من الحرية والمتعة القصوى في الاستعمال الذي لم يسبق للغة العقلية تحريره إطلاقا.

4- تفردها فكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشد وقدرة على إعطاء أبعاد جديدة[1].

2-منابع الصورة الشعرية عند المتلمس:

تعبّر الصورة الشعرية بطريقة واضحة عن مدى الإحساس الوجداني لدى الشاعر ورؤيته للواقع، معيدا تشكيله وفق تلك الرؤية، وقد استقى شاعرنا صوره الشعرية من ثلاثة مصادر أساسية:

المصدر الأول: التجربة الذاتية:

وتتمثل التجربة الذاتية في الأحداث التي مرّ بها وأثرت في تجربته الشعورية، والتي بدأت مبكرا مع شاعرنا، من خلال قضية نسبة والتي شغلت مساحة واسعة من شعره، معبرا عنها صراحة أو ترميزا في أكثر من موضع، فليس هينا على أي شخص أن يمس أصله بسوء، فما بالك بالشاعر ذا الحس المرهف، والعاطفة الجيّاشة، إذ نجده يصدح بقوله مستنكرا على معيّريه هذا الزاد الخبيث:

يعيرني أمي رجال لا أرى أخا كرم إلا بأن يتكرّما[2]

ثم يصور معيريه بطريقة مستهجنة يمتزج فيها الغضب والحنق بالاستنكار والذم:

ومن كان ذا عرض كريم فلم يصن له حسبا كان اللئيم المذمما[3]

ليتوجه بعدها بالخطاب إلى الأشخاص الذي انتقصوه تحديدا:

أحارث إنا لو تشاط دماؤنا تزيّلن حتى لا يمس دم دما[1]

---

[1]- سامي الرباع: البنائية والتحليل الأدبي، مجلة الفيصل، العدد 103، م ع س 1985، ص 28.

[2]-الديوان، ص14.

[3]-المصدر نفسه، ص16.

ويظل الشاعر يعيش التذبذب في الانتماء بين أخواله وأعمامه، ليحسم في الأخير أمره، بالالتحاق بقومه، حافظا الود لأخواله الذين نشأبينهم، وإن آلمه وحزّ في نفسه مقولتهم فيه وانتقاصهم من قدره:

وقد كان أخوالي كريما جوارهم ولكن أصل العود من حيث ينزع
فلا تحسبني خاذلا متخلّفا ولا عين صيد من هواي ولعلع
ولكنني أغربت في جيش طوس وكانت معدّ كل أوب تصدّع [2]

فالشاعر يعلنها صراحة ويصدع بها بأنّ العود وإن ابتعد عن منبته فلا بد يوما أن يحن ويرجع إليه، غير أن ذلك لا يعني إعلان القطيعة مع أخواله الذين ربّوه، واعتبروه واحدا منهم، كما أن برّه بأمه يستوجب عليه حفظ الود لهم:

وهل لي أم غيرها إن تركتها أبى الله إلا أن أكون لها ابنما[3]

فالمرء لا يختار أمه ولا أهله من جهتها.

أما الحدث الأهم والأخطر في حياة شاعرنا، والذي كان منعطفا حاسما في حياته أثر على مستقبله، هو علاقته بملك الحيرة (عمرو بن هند)، والتي نتج عنها طرده وحرمانه من موطنه العراق، وفراقه أحبته وأترابه فيه، وقد صنع هذا الحدث من شاعرنا إنسانا آخر، تتنازعه الهموم والأحزان، وتطبع حياته بطابع تشاؤمي قلق إذ صبغت حياته بصبغة مستديمة، مؤثرة في تفكيره وفي خطابه وصياغة آسلوبه، فالعلاقة بين المتلمس و(عمرو بن هند) صنعت حيزا كبيرا من الموروث الشعري الذي تركه شاعرنا، حتى غدا السمة الطاغية، مساهمة في ذلك في صناعة صوره الشعرية

---

[1]–المصدر نفسه، ص16.

[2]–المصدر السابق، ص159–161.

[3]–المصدر نفسه، ص30.

والتي جاءت في شكل أهاجي مقذعة تارة، ودعوة قومه وغيرهم ممن يرزحون تحت نير هذا الملك الغشوم إلى الثورة ورفع الغبن والضيم تارة أخرى، من ذلك خطابه المباشر إلى غريمه:

أطردتني حذر الهجاء ولا ... واللات والأنصاب لا تئلِ
ورهنتني هندا وعرضك ... في صحف تلوح كأنها خلل
شر الملوك وشرها حسبا ... في الناس من جعلوا ومن علموا
الغدر والآفات شمته ... فافهم فعرقوب له مثل [1]

فالشاعر ها هنا يرسم صورة غاية في الإقذاع والفحش، لهذا الملك الذي شره ظاهر للعيان لا يخفى على أحد، بداية من شبه المدخول من جهة الاخوال والأعمام، ليتم ذلك الشر بصفاته الدنيئة والتي يأنف الشخص العادي من الاتصاف بها، ناهيك عن الملك الهمام.

ولا يكتفي المتلمس في هجائه لعمرو بن هند بالأخلاق والطباع، بل يؤازرها ويعززها بالصفات الخلقية والجسمية، إمعانا في الانتقاص منه والحط من قدره:

قولا لعمرو بن هند غير متئب ... يا أخنس الأنف والأضراس كالعدس
ولو كنت كلب قنيص كنت ذا جدد ... تكون أربته في آخر المرس
لعوا حريصا يقول القانصان له ... قبحت ذا أنف وجه ثم منتكس [2]

وفي دعوته قومه إلى النهوض، والثورة يرسم شاعرنا صورا غاية في الروعة نسجها خيال شاعر نشط قادر على جمع الجزئيات وإعادة تشكيلها:

إن الهوان حمـــار القوم يعـــرفه ... والحر ينكره والرسلة الأجد[3]
ولن يقيم على خسف يـــــرام به ... إلا الأذلان عير الأهل والوتد

---

[1]-المصدر السابق، ص159-161.

[2]-المصدر نفسه، ص298-300.

[3]-المصدر نفسه، ص203.

هذا على الخسف مربوط برمته وذا يشج فما يرثى له أحد[1]

وفي موضع آخر، يرسم صورة مخزية لأقوام رضوا بالهوان والاستكانة:

يعطون ماسئلوا والخط منزلهم كما أكب على ذي بطنه الفهد[2]

ويقول أيضا:

أعاذل إن المرء رهن مصيبة صريع لعافي الطير أو سوف يرمس
فلا تقبلن ضيما مخافة ميتة وموتن بها حرا وجلدك أملس
فما الناس إلا ما رأوا وتحدثوا وما العجز إلا أن يضاموا فيجلسوا [3]
فيجلسوا [3]

وقد شكلت علاقة شاعرنا بـــ(قيس اليماني) مادة لصياغة صوره الشعرية وإن كانت بصورة أقل:

إلى ربها قيس تروح وتغتدي فلا فرح قيس ولا متعبس
تناولني من أرضه وسمائه برحب ذراع ماجد متأنس
إذا بلغت قيس اليماني ناقتي فأي خليل بعد قيس تلمّس
لعمري لنعم المرء قيس إذا انتهى إلى بابه راج له ليس يحبس [4]
يحبس [4]

فالشاعر يرسم صورة مشرقة لممدوحه الذي كانت له عله أفضال كثيرة، فهو المستجار الذي لا يضام المستجير به، والجواد الباسط يديه بالعطاء.

المصدر الثاني: البيئة والحياة الاجتماعية، للطبيعة والبيئة المحيطة دور مهم في تشكيل الصورة، وقد انقسمت عند شاعرنا إلى البيئة الصحراوية المتمثلة في الفيافي

---

[1]–المصدر نفسه، ص208–211.

[2]–المصدر نفسه، ص205.

[3]–المصدر السابق، ص110–112.

[4]–المصدر نفسه، ص234–235.

والرمال، والبيئة الحضرية ممثلة في حاضرة العراق وما فيها من قصور ومباني ومظاهر حياة.

1-حياة الصحراء: الصحراء لوحة فنية مفتوحة تشكل إلهاما عظيما لشعراء ما قبل الإسلام، فتشعر وأنت تقرأ أشعارهم كأنك تشاهد فيلما وثائقيا، يصوره أحد الشعراء بكلماته، صوره الفنية التعبيرية.

وتلعب الناقة عند شاعرنا دورا مهما في تشكيل الصور الشعرية، كيف لا وهي الصاحبة في السفر، والأنيسة في الوحشة، والرفيقة في المأساة، وكثير ما نجده في رصده حركاتها يذكر مظاهر البيئة الصحراوية من فيافٍ شاسعة طوتها أمونه ذات المعجمة.

كم دون أسماء من مستعمل قذف ... وفلاة بها تستودع العيس
ومن ذرى علم ناءٍ مسافته ... كأنّه في حباب الماء مغموس
جاوزته بأمون ذات معجمة ... تنجو بكلكلها والرأس معكوس [1]
معكوس [1]

وفي موضع آخر يحرص شاعرنا على تتبع حركاتها باستقصاء متناه:

فلتتركنهم بليل ناقتي ... تذر السماك وتهتدي بالفرقد
تعدو إذا وقع الممر بدفها ... عدو النحوص تخاف ضيق المرصد
أجد إذا استنفرتها من مبرك ... حلبت مغابنها برب معقد
وإذا الركاب تواكلت بعد السرى ... وجرى السراب على متون الجدجد
مرحت وطاح المرو من أخفافها ... جذب القرينة للنجاء الأجرد [2]

إضافة إلى الثور الوحشي الذي يرصد شاعرنا حركاته، ويذكر تفاصيل جسمه بتقص ينم عن دقة في التصوير.

---

[1]-المصدر السابق، ص100-102.

[2]-المصدر نفسه، ص135-142.

ويبرز الجبل ماثلا في أكثر من صورة للمتلمس من ذلك:

كانوا كسامة إذ شعف منازله ثم استمرت به البزل القناعيس[1]

كما تحضر أسماء الأماكن بقوة والتي يتخذ منها معينا خصبا لمواده هذه الأماكن التي تدور ضمن محوري العراق والشام.

2-البيئة الحضرية: تمثلها قصور الحيرة ومبانيها المستعصية على عوادي الزمن، والتي ساق الشاعر جملة منها في معرض تهديده ووعيده لغريمة الأزلي (عمرو بن هند) = (السدير، بارق، مبايض، الخورنق، الغمر ذو الأحساء...).

هذا إضافة إلى المسميات الفارسية والتي عرفت حضورا لا بأس به في أشعاره من ذلك: (المدمقس، فاخر الطوط، الديسق، رزدق).

ب-الحياة الاجتماعية: وتبرز عند شاعرنا في شكل مجموعة القيم والأخلاق التي بصورها في قصائده والتي مثلت حضورا طاغيا، ربما مرد ذلك إلى بواعث تجربته الشعرية ومضامينها، والمتأمل لأشعاره يلفي تقابلا بين القيم الإيجابية والسلبية في المجتمع والتي يحرص الشاعر على تصويرها كلما دعاه إلى ذلك داع فمن القيم الإيجابية، الحلم، العرض الكريم، الحسب، عراقة الأصل، الجود، حفظ الجوار، الإباء والأنفة، الشجاعة والإقدام، صلة الرحم.

أما القيم السلبية فيأتي على رأسها الذل والهوان، وقد استغرقت هذه القيمة جل أشعاره فلا تكاد قصيدة تخلو من التنفير منها إن تصريحا وإن تلميحا.

ويحرص الشاعر على التنفير من هذه الصفة، حاشدا في سبيل ذلك مجموعة كبيرة من الصور التي تعزّز مذهبه وتقوّي اتجاهه، إضافة إلى تلك الصفات التي أصبغها على مهجوّه (عمرو بن هند)، من غدر، ومخالة، وخنا، وخيانة، وإخلاف عهود، وسوء خلق وإسلام للمستجير به.

وتشكل المعتقدات الدينية مصدرا من مصادر صور الشاعر، وتستوقفنا هنا حيرة

---

[1]-المصدر نفسه، ص80.

ناجمة عن ذكر الشاعر تارة للمعتقدات الوثنية في معرض القسم كاللات والأنصاب، وتارة المعتقدات الحنيفية من ذكر لله والملك، والتقوى التي يعتبرها شاعرنا من خير العتاد، وذلك إضافة.

إلى إشارات طفيفة إلى النصرانية في قوله واصفا ناقته:

حنت قلوصي بها والليل مطّرق بعد الهدو وشاقتها النواقيس[1]

ولعل هذه الإشارات هي التي كانت وراء زعم (الأب لويس شيخو)، بنصرانية شاعرنا.

المصدر الثالث: الخيال: كل ما ذكر سابقا لا يمكن أن يستقيم أو يتطور بدون ملكة شعرية خاصة بالشاعر يظهر فيها موهبته وإبداعه الذاتي، حيث يدمج ويصهر كل ما سبق في بوتقة واحدة، ويخرج منها بسبيكة نفيسة من الخيال الشعري الفني الذي يميّز كل شاعر عن غيره والذي هو مناط تفرد الشاعر وموطن العبقرية والإبداع فيه، ولا يمكننا في هذا المضمار استقصاء كل النماذج الشعرية التي تبين هذا الأمر، لكوننا خصصنا لها جزءا في حديثنا عن الصورة المتولدة عن المجاز،ولذلك نقتصر على ذكر لمحات خاطفة تعزز زعمنا وتؤيده من ذلك قوله داعيا آل بكر:

يا آل بكر ألا لله أمكم طال الثواء وثوب العجز ملبوس

أغنيت شأني فأغنوا اليوم شأنكم واستحمقوا في مراس الحرب أو كيسوا [2]

كيسوا [2]

وتتجلى عبقرية شاعرنا هنا في صورتيه الجزئيتين (ثوب العجز ملبوس)، و(استحمقوا في مراس الحرب أوكيسوا)، والتي كان للخيال دور مهم في تشكيلها، إذ استعار في الصورة الأولى للعجز الثوب لمشابهتهما في اللصوق، أما الصورة الثانية فقد كنّى عن المقاتلة وخوض الحرب بالحمق، وعن تحكيم العقل والجنوح إلى السلم بالكياسة، في تقابلية رائعة.

---

[1]–المصدر السابق، ص82.

[2]–المصدر السابق، ص76.

وهكذا رأينا بأن منابع المتلمس الشعرية متعددة وثرية، منها ما هو ذاتي والذي كان تأثيره طاغيا في تأسيس تجربته الشعرية، ومنها ما هو موضوعي اشترك فيه مع باقي شعراء زمانه، وإن اختلف معهم في طريقة الصياغة والإخراج الأمر الذي ضمن له التفرد والتميّز، والذي ظهر جليّا في مكوّنات الصورة الشعرية عنده.

2-مكوّنات الصورة الشعرية

أ- الصورة المتولّدة عن الكلمة:

لا شكّ أنّ الأنماط البلاغية وبخاصة التشبيه والاستعارة تمنح المتلقي فضاءا تأمّليا واسعا وتوفر للدلالة دقّة وعمقا...إلاّ أنّ المستوى الدلالي والتأثير النفسي للنص قد يتحققان دون تحليق للخيال، إذ أنّ معطيات الواقع التي يصوغها المبدع في قالب لغويّ معيّن خال من التشبيهات والاستعارة كفيل بخلق التفاعل بين المتلقي والنص [1]، والنص[1]، ولا يكون ذلك إلاّ عن طريق الكلمة الموحية والمشبعة دلاليا بشتى أنواع العواطف والانفعالات.

وعند إسقاط هذا الكلام على شاعرنا فإنّا نجد لهذا النوع من التعبير حضورا قويا، إذ تمتاز كلماته بالقوة وشدّة الإيحاء، مولّدة صورا لا تقلّ جمالية ولا إبداعا عن تلك التي يكونها المجاز بأنواعه والذي ربّما يعزى إلى الحالة النفسية لشاعرنا وهذا طبعا دون إغماط شاعريته حقّها.

ولعلّ البيتين الآتيين يدلّلان على ما ذهبنا إليه:

إذا لم يزل حبل القرينين يلتوى فلا بدّ يوما من قوى أن تجذّما
إذا ما أديم القوم أنهجه البلى تفرّى وإن كتّبته وتخرّما [2]

---

[1]- فدوى عبد الرحيم قاسي: الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، رسالة ماجستير جامعة النجاح الوطنية، غزّة، أيار 1423هـ-2002م، ص 202.

[2]- الديوان، ص 40.

إذ أسهمت كلمات (تجذّما، تفرّى، كتّبته، تخرّما) في تحميل هذين البيتين طاقة تعبيرية قويّة، كما أسعفت الشاعر في نقل إحساسه، والقاسم المشترك بين هذه الكلمات هو القسوة والحسم.

وفي موضع آخر يخاطب شاعرنا غريمه التقليدي عمرو بن هند ببيت يفضح عمق تأثّره كما يفصح عن أساه الكبير:

أطردتني حذر الهجاء ولا واللات والأنصاب لا تئل[1].

فرغم أنّ ظاهر البيت يحمل تهديدا ووعيدا إلا أن باطنه يحمل جرحا نازفا وذلك عن طريق الإيحاء الكبير الذي منحته لفظة (أطردتني) والتي وشت بعمق تأثر شاعرنا لهذا الإبعاد.

وفي وصف الشاعر لطرحه صحيفته المشؤومة، نجد الكلمة تلعب دورا كبيرا في تشكيل صورته تلك:

وألقيتها في الثني من جنب كافر كذلك أقنو كلّ قطّ مظلل[2].

إذ لم يقل الشاعر هنا (أرمي)، وإنّما استعمل كلمة أقنو التي رآها أكثر قدرة على نقل صورته بشكل معبّر.

ب-الصورة المتولدة عن الرمز: تعد الصورة الرمزية ملمحا أسلوبيا بارزا في شعر المتلمس،إذ كثيرا ما يعمد إلى تضمين أبياته برموز طبيعية وأكثرها تاريخية ضربا للأمثلة، وتوضيحا لأفكار يود إيصالها إلى مخاطبيه لتخرج هذه الأبيات في حلّة قشيبة محققة حمالا لفظيا دون أن تقصر عن تأدية المعنى المرام، وتتعدد الرموز التاريخية وتتنوع لتتراوح بين أسماء أشخاص وأسماء قبائل، تكاد كلها تتمحور حول قضيته الجوهرية ألا وهي المطالبة بأخذ الثأر من الملك الطاغية(عمرو بن هند) وعدم الاستكانة له،والخوف من سطوته وجبروته، من ذلك قوله:

---

[1]- المصدر السابق، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص65.

إن علافا ومن باللوذ من حضن لما رأوا أنه دين خلابيس

شدّوا الجمال بأكوار على عجل والظلم ينكره القوم المكاييس

كانوا كسامة إذ شعف منازله ثم استمرت به البزل القناعيس [1]

القناعيس [1]

يستوقفنا هنا رمزان تراثيان تاريخيان ضربهما شاعرنا نموذجا لرفض الضيم والإباء، هما(علاف و سامة)، وان اختلفا في سبب الهجرة والمغادرة ،فالأول ذهب مع قومه، أما الثاني فقد ارتحل عنهم مغاضبا وارتضى قمة الجبل مسكنا، على العيش وسط قومه ذليلا خانعا.

وفي موضع آخر يوظف شاعرنا شخصية تاريخية أخرى متخذا منها رمزا مغايرا في قوله:

الغدر والآفات شيمته فافهم فعرقوب له مثل[2]

إذ يشبه الشاعر هنا الملك (عمرو بن هند) في إخلافه بالعهود بعرقوب تلك الشخصية العربية المشهورة في هذا المجال.

ويستمر شاعرنا في ضرب الأمثلة المشرّفة لقومه علّهم يقتدون بها:

فمن طلب الأوتار ما حزّ أنفه قصير وخاض الموت بالسيف بيهس

نعامة لما صرّع القوم رهطه تبين في أثوابه كيف يلبس [3]

يوظف المتلمس هاهنا رمزين تراثيين لشخصيتين صنعتا أحداثا مشرفة لها ولقومها(قصير) ذا القصة المشهورة مع (الزبّاء) الملكة المعروفة أيضا،و(بيهس) الذي انتقم لأخوته رغم حمقه، وقد استعملهما الشاعر كمثالين لمن يدرك ثأره بالحيلة والدهاء

---

[1]–المصدر نفسه، ص:77–80.

[2]–المصدر السابق، ص:46.

[3]–المصدر نفسه، ص 113–116.

مخرجا إياها في صورة بديعة تنم عن شاعرية واقتدار.

ويأتي (طرفة بن العبد) عند الشاعر كرمز للطيش وعدم التفكر في العواقب في أكثر من موضع:

كطريفة بن العبد كان هديّهم ضربوا قذالة رأسه بمهنّد[1]

وفي مواضع أخرى يشير إلى قصته دون التصريح باسمه:

عصاني فما لاقى الرشاد و إنما تبين من أمر الغويّ عواقبـــه

فأصبح محمولا على ظهر آلـــة يمجّ نجيع الجوف منه ترائبه[2]

وفي موضع آخر نلفي الشاعر يضرب لنفسه مثل الشخص الحصيف الذي نجا بفضل تعقله وبعد نظره:

من مبلغ الشعراء عن أخويهـــم خبرا فتصدقهم بذاك الأنفـــس

أودى الذي علق الصحيفة منهما ونجا -حذار حبائه- المتلمس[3]

وإضافة إلى أسماء الأشخاص نجد توظيف الشاعر لأسماء القبائل كرموز ايجابية أو سلبية، والتي يجري مقارنة ومقابلة بينها توجيها للمخاطب وتوضيحا له:

كونوا كبكر كما كان أولكم ولا تكونوا كعبد القيس إذ قعدوا

يعطون ما سئلوا والخط منزلهم كما أكب على ذي بطنه الفهد

ولن يقيم على خسف يسام به إلا الأذلان:عير الأهل والوتد

هذا على الخسف مربوط برمته وذا يشج فما يرثي له أحد [4]

تتداخل في هذه الأبيات الرموز التاريخية بالطبيعية في تقابلية رائعة، وحسن

---

[1]-المصدر نفسه، ص 144.

[2]-المصدر السابق، ص 194-195.

[3]-المصدر نفسه، ص177.

[4]-المصدر نفسه، ص 204-211.

تخلص مميز، إذ نقلنا الشاعر من الرمز التاريخي إلى الطبيعي دون أن نحس بتلك النقلة، فيدعو قومه في البداية إلى التمثل(ببكر بن وائل) الذين أودوا بملكهم (كليب ريب المنون لما سامهم خسفا وينهاهم عن التمثل(بعبد القيس) الذين هانوا واستكانوا في إشارة إلى قعودهم عن رفض ضيم(عمرو بن هند) لما غزاهم وأصاب فيهم، وقد استخدم شاعرنا هذين المثالين المتضادين استنهاضا واستثارة لهم لما طال من قعودهم.

وإمعانا لتمثيل قومه من النموذج السلبي المستكين ممثلا في (عبد القيس) يشبههم بالفهد(الضب) في الذل والهوان والنوم اذ قيل قديما أنوم من ضب، ليقرر بعدها أن القعود والخنوع ليس من شيم البشر ، بل حتى الحيوانات والجمادات تأنف من ذلك، باستثناء مثالين مفطورين على الذل هما:(عير الأهل)، (والوتد) ثم يشرع في شرح كيفية قعودهما عن إزالة ما بهما من حال.

ويوظف شاعرنا مرة ثانية (حمار القوم) كرمز للذل مقارنا اياه بنموذج مناقض:

إن الهوان حمار القوم يعرفه والحر ينكره والرسلة الأجد[1]

ويصور المتلمس حنينه وشوقه الى بلده عن طريق الترميز عنه بالناقة:

حنت قلوصي بها والليل مطّرق بعد الهدو وشاقتها النواقيس

حنت إلى نخلة قصوى فقلت لها بسل عليك إلا تلك الدهاريس[2]

فما الناقة في الحقيقة إلا رمز ومعادل موضوعي لنفس الشاعر التواقة إلى الإنعتاق من ليل الغربة المفروض عليها قسراً بقرار جائر.

ويأتي توظيف بعض الجمادات عند شاعرنا كرمز للمنعة والتأبي،من ذلك تصويره للجون :

ألم تر أن الجون أصبح راسيا تطيــف به الأيــام ما يتأيــس

---

[1]-المصدر السابق، ص203.

[2]-المصدر نفسه، ص82-85.

عصى تبعا أيام أهلكت القرى يطان على صم الصفح ويكلس[1]

والى جانب هذا يحضر الموروث الشعبي عند المتلمس بصورة تدعو إلى الانبهار والإعجاب ممثلة في ضرب الأمثال، والتي لفتت انتباه النقاد قديما معبرين عن إعجابهم بهذا الأمر،من ذلك قوله:

فأطرق إطراق الشجاع ولو يرى مساغا لنابيه الشجاع لصمما[2]

وهو مثل يضرب للشخص الذي يتريث حيى يدرك مظلمته.

وكذلك قوله:

لكنه حوض من أودى بإخوته ريب المنون فأضحى بيضة البلد[3]

فقوله بيضة البلد) مثل يضرب لمن ذل مصيره وهان كما تهون بيضة النعامة التي تتركها، إذ أن النعامة سيئة الهداية تضع بيضها في موضع ثم تتركه ضلالا عنه فتضيع، وربما تذهب وتحضن بيض غيرها.

وفي موضع آخر يضمن المتلمس بيته مثلا متداولا:

إذا جاوزت من ذات عرق ثنية فقل لأبي قابوس:ما شئت فارعد[4]

والمثل هنا هو قول العرب:(برّق لمن لا يعرفك)، ومؤدى كلام الشاعر أن وعيدك ليس بضائري مادمتُ بعيدا عنك في منعة من بطشك وجبروتك.

ونخلص هنا إلى أن استخدام الشاعر للرموز جاء ملائما للغرض العام لقصائده، إذ لم يكن من ترف القول ولا حشوا زائدا يمكن الاستغناء عنه، إنما جاءت هذه الصورة كجزء أصيل من التجربة الشعرية، جمعت بين الإمتاع والتأثير، ويمكننا اعتبارها سراً من أسرار شاعرية المتلمس وقدرته التصويرية والإيحائية.

---

[1]-المصدر نفسه، ص117-119.

[2]-المصدر نفسه، ص 34.

[3]-المصدر السابق، ص283.

[4]-المصدر نفسه، ص280.

جـــ-الصورة المتولدة عن المجاز:

1-**التشبيه:** حظي التشبيه بعناية النقاد والبلاغيين العرب القدامى، وكان شأنه عظيما عند الشعراء قبلهم، بل عند العرب بعامة،حتى ان المبرد) ذهب إلى أن التشبيه جار كثيرا في كلام العرب ، حتى لو قال قائل أنه أكثر كلامهم لم يبعد[1].

وعند إسقاط هذا الكلام على شعر صاحبنا نلثيه مصيبا لكبد الحقيقة، فقد اتكأ شاعرنا كثيرا عل التشبيه،وورد عنده بصورة مطردة.

وحين التمعن في هذه التشبيهات نجد أن المشبه به غالبا ما يكون حسيا مستقى من معطيات البيئة البدوية الصرفة، أو البيئة الحضرية، من ذلك قوله من معرض هجاء الملك(عمرو بن هند):

ورهنتني هندا وعرضك في صحف تلوح كأنها خلل[2]

إذ يشبه الشاعر عرض غريمه وعرض أمه بالخلل(وهو نقش في بطانة السيف)، ووجه الشبه بينهما هو البروز والجلاء، فكما أن نقش السيف ظاهر للعيان، فكذلك سوء عرض الملك وأمه بارزين لا يخفيان على أحد لشهرتهما.

يشبه الشاعر الخؤولة والعموم بالطبن في قوله:

أعني الخؤولة والعموم فهم كالطبن ليس لبيته حول[3]

واللافت للنظر في هذا التشبيه هو تصريح صاحبنا بوجه الشبه والذي هم عادة علاقة منطقية تدرك ولا يفصح عنها،وربما كان غرض الشاعر هنا هو حصر المقصود حتى لا يذهب ذهن المتلقي إلى شيء آخر إمعان منه في التوضيح، فهو هاهنا يشبه علاقة الخؤولة والعموم بالطبن(وهو لعبة تسمى السدر) ووجه الشبه هو الثبات

---

[1]-عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري،رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000، ص49.

[2]-الديوان، ص45.

[3]-المصدر نفسه، ص48.

والإقامة.

ويصف شاعرنا في موضع آخر حال ناقته مشبها اياها بذاهب العقل مألوسه:

معقولة ينظر التشريق راكبها كأنها من هوى للرمل مسلوس[1]

فهذه الناقة من فرط الحنين والشوق لرمل بلادها أضحت كالمجنون الذاهب العقل الذي لا يدرك ولا يعي ما حوله ولا ما يقول.

وفي معرض التدليل على شدة لمعان نجو سهيل نجد الشاعر يشبهه بالجمرة في الكف، لاشتراكهما في الضوء، في صورة بديعة:

وقد ألاح سهيل بعدما هجعوا كأنه ضرم بالكف مقبوس[2]

وفي بعض الصور نجد المتلمس يشبه محسوسا بمحسوس، كما في قوله واصفا ناقته:

تعدو إذا وقع الممر بدفها عدو النحوص تخاف ضيق المرصد[3]

فهذه الناقة تشبه في عدوها الأتان الحائل عندما تخاف ضيق الطريق.

وتتكرر هذه الصورة في مواضع أخرى، من مثل قوله:

وأدماء من حرّ الهجان كأنها بحرّ الصريم نابئ متوجس[4]

إذ يشبه شاعرنا الناقة البيضاء التي هي من كرام الإبل بالثور الوحشي الناشط من مكان إلى مكان ، وربما يكون وجه الشبه هو الخوف أو البحث عن الاستقرار.

وفي مثال آخر يشبه الشاعر فقاعات الخمر المعتقة في الدن بعيون الجراد:

عقارا عتّقت في الدن كأن حبابها حدق الجراد[5]

---

[1]–المصدر نفسه، ص82.

[2]–المصدر السابق، ص83.

[3]–المصدر نفسه، ص136.

[4]–المصدر نفسه، ص225.

[5]–المصدر نفسه، ص166.

وهي صورة بصرية استقاها الشاعر من بيئته المعاشة.

ونجد المتلمس في بعض الأحيان يمزج بين مكتسبات البيئة البدوية والحضرية في تشبيهات قمّة في الروعة، من ذلك قوله واصفاً الثور الوحشي:

له جدد سود كأن أرندجا بأكرعه وبالذراعين سندس[1]

إذ يشبه طرقه السود بالأرندج (وهو الجلد الأسود الذي تعمل منه الخفاف)، وهذا اللفظ فارسيّ معرّب) في الكراع، أما في الذراعين فهو كالسندس (وهو رقيق الدباج ورفيعه).

ويشبه الشاعر سراته بالبرق النزيع في قوله:

يجول بذي الأرطى كأن سراته كبرق نزيع والسحابة ترجس[2]

ولا ندري ما هو وجه الشبه بين البرق النزيع(الذي يلمع من بعيد) وسراة(أعلى) هذا الحيوان، أو هذا المكان(ذو الأرطى)!

ولعل من أروع تشبيهات صاحبنا قوله منافحا عن أخواله:

ألا إنني منهم وعرضي عرضهم كذي الأنف يحمي أنفه أن يكشّما[3]

إذ يطلقها صرخة مدوية من أن عرض أخواله هو عرضه، وبأنه سيبقى منافحا عنه ما بقي حيا، حاله في ذلك حال صاحب الأنف الذي لا يسمح لأنفه بأن يقطع، فعلاقته بأخواله كعلاقة الإنسان بأنفه، فكما أن الأنف جزء لا يمكن الاستغناء عنه، فكذلك هو جزء من أخواله لا يستطيع التملص منهم وان حاول.

وفي ختام هذه الجولة في تشبيهات المتلمس نستطيع القول بأن عالم المحسوسات كان المادة الخام التي صاغ منها تشبيهاته مخرجا إياها في قالب بديع يشي بعبقريته الفنية، وإن مثلت في مجملها صورا جزئية متفرقة ندر فيها القياس المنطقي ان لم نقل

---

[1]-المصدر نفسه، ص228.

[2]-المصدر السابق، ص232.

[3]-المصدر نفسه، ص21.

انعدم، والذي ربما يوعز الى طبيعة المتلقين والمخاطبين الذين راعاهم الشاعر، والى الغرض الأساسي من وراء كلامه وهو نقل الفكرة واضحة صافية إلى أذهان المخاطبين، فشاعرنا يهدف إلى تطبيق كلامه وان يلقى صداً متمثلين به لا مجرد ترديده.

وهو الأمر الذي ترومه الصورة التشبيهية عموما، التي تهدف إلى تمكين المتلقي من الدلالة إضافة إلى اشتمال على مؤثرات جمالية وجدانية[1].

2- الكناية:

للكناية عند البلاغيين منزلة عالية ومكانة مرموقة فما احتواها كلام إلاّ وارتفع به إلى مصاف الشعر والسحر، فهي لديهم فن لا يجيده إلا السحر والشعراء الأفذاذ، وبلاغة لا يكمّل لها إلاّ الشاعر المفلّق والخطيب المصقّع [2]، فالتلميح عندهم أشرف من التصريح وهو دليل مقدرة وذكاء.

ويعرّف "عبد القاهر الجرجاني" الكناية بقوله: «والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه[3].

والكناية أبلغ من الإفصاح المباشر للمعاني، وفاعليّتها البلاغية تأتي من كونها نمطا من أنماط التصوير البياني، وتتجلّى جدواها في توضيح معاني الشعر وتقويتها وتجميلها، وتحسين وقعها في النفوس نتيجة هذا الوضوح وهذا الجمال[4].

---

[1]-كريم الوائلي: الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، دار وائل للنشر والتوزيع عمان، الأردن ص257.

[2]- نائلة قاسم لمفوف: الكناية في ضوء التفكير الرمزي، رسالة ماجستير في الأدب العربي ونقده، كليّة اللغة العربية جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، 1404هـ-1934م، ص 02.

[3]- محمد الحسن علي الأمين أحمد: الكنايية، أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة مقدّمة لنيل درجة التخصص الأولى "الماجستير" في البلاغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1403هـ-1404هـ/1983-1984، ص 32.

[4]- إلهام السوسي العبد اللوي: العناصر البلاغية والنقدية في شرح ديوان الحماسة لأبي علي المرزوقي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 79 الجزء 3، ص 499،500.

ولهذه المزايا فقد اعتنى بها الشعراء الجاهليون، وجاءت أشعارهم حافلة بها تكاد تستغرق كامل الموضوعات التي طرحوها، والقيم التي امتدحوها أو ذمّوها.

وعند استقراء شعر المتلمس ألفيناه يعجّ بالصور الكنائية إذ مثّلت سمة طاغية تستحق التوقف مليا، وقد شملت جميع الموضوعات التي طرقها، من بينها قوله مفتخرا بقوّة قومه وشجاعتهم، وكذا عراقة أصلهم:

وإنّ نصابي إن سألت وأسرتي من الناس حيّ يقتنون المزنّما[1].

فالكناية هنا وقعت في قوله (حيّ يقتنون المزنّما)، والتي سعى من ورائها إلى التدليل على شجاعة قومه دون أن يصرّح بذلك. وإنّما ذكر علامته وهو اقتناء المزنّم الذي هو من كرام الإبل.

وفي موضع آخر يكنّي عن الهجاء بقوله:

ولو غير أخوالي أرادوا نقيصتي جعلت لهم فوق العرانين ميسما[2].

إذ يذهب إلى أنّ شاتميه والواقعين في عرضه لو كانوا غير أخواله لهجاهم هجاءا يلزمهم لزوم الميسم فوق العرنين.

وفي افتخاره بعدم المهابة من الملوك الجبابرة إذا مالامس هو وقومه منهم تكبرا يقول:

وكنّا إذا الجبار صعّر خدّه أقمنا له من ميله فتقوّما[3].

والكناية واقعة هنا في قوله (صعّر خدّه) وهي كناية عن التكبّر والخيلاء، وكذلك في قوله (أقمنا من ميله) كناية عن ردّه عن غيّه وضلالته.

وفي موضع آخر يقول شاعرنا متحدّثا عن نماذج رفضت الظلم:

إن علافا ومن باللّوذ من حضن لما رأوا أنّـــه دين خلابيس

---

[1]- الديوان، ص22.

[2]- المصدر السابق، ص29.

[3]- المصدر نفسه، ص 24.

شدّوا الجمال بأكوار على عجل والظلم ينكره القوم المكاييس[1].

فشدّ الجمال هنا كناية عن المغادرة السريعة التي لا رجعة بعدها.

ويلجأ الشاعر إلى هذا اللون التعبيري أكثر عند هجائه "لعمرو بن هند" كما في قوله هازئا به:

آليت حب العراق الدّهر أطعمه والحبّ يأكله في القرية السوس[2].

إذ يقول له بأن الطعام الذي منعته عني في العراق هو متوفر وفرة جعلته طعاما للسوس لزيادة حاجته عن الناس الذين أبقوه حتى طالت مدّته وأكلته السوسة لقدمه، وقد استطاع الشاعر هنا أن ينقل إلينا الصورة بشكل رائع يستحق الانبهار إذ عوض ان يخبره بأن الطعام متوفر رسم هته الصورة التي أدت بصورة أبلغ.

وعند وصف سوء أخلاق هذا الملك يحرص شاعرنا على ترميز كلامه ترفعا:

ملك يلاعب أمة وقطينها رخو المفاصل أيره كالمرود[3].

وفي موضع آخر يقول محرّضا على عدم الاستكانة:

فلا تقبلن ضيما مخافة ميتة وموتن بها حرّا وجلدك أملس[4].

إذ يدعو الشاعر إلى عدم القعود خوفا من الموت، إذ أن الموت الشريف أفضل بكثير وأنبل من البقاء حيّا مع الذل، وموضع الكناية هنا هو قوله (جلدك أملس) كناية على سلامة العرض وعدم تدنيسه بالعار.

وفي وصف شاعرنا لمطيته نلمس حضورا قويا للكنايات، من ذلك قوله:

جاوزته بأمون ذات معجمة تنجو بكلكلها والرأس معكوس[5].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 80.

[2]- المصدر نفسه، ص 82.

[3]- المصدر السابق، ص 147.

[4]- المصدر نفسه، ص 110.

[5]- المصدر نفسه، ص102.

يرسم لنا في هذا البيت صورة الناقة وهي تستحث الخطى مسرعة وجعل عكس الرأس دليلا وعلامة على هاته السرعة.

ويواصل الشاعر هجاءه لعمرو بن هند مصورا إياه في أقبح الصور:

رمى نحوه في الناس والناس حوله وذو يسرة علب مناكبه سعر[1].

يقول بأن هذا الملك مناكبه حارّة كناية عن شرّه وسوئه المجاوز للحدود والقاطع الآفاق.

ويقول عنه أيضا ناعتا إياه بشدّة البخل:

وتظلّ في دوّامة الـــ مولود يظلمها تحرق[2].

إذ يقول له بعد أن يعدد ممتلكاته بأن كل هذه الأملاك لم ولن تستطيع تغيير أخلاقك والتي يأتي على رأسها شدّة بخلك فحتّى دوامة المولود أخذها يستشيطك غضبا، وقد صبّ شاعرنا هذا المعنى في قالب بديع دفعنا من خلاله إلى استشناع بخل هذا الملك.

وعند حديثه عن موطن صباه يوجّه الخطاب إلى غريمه ثانية على وجه السخرية والهزء:

هلّم إليها قد أثيرت زروعها وعادت عليها المنجنون تكدّس[3].

وفي تقريعه لقومه الذين طال بهم الثواء والجبن يقول:

فإن أقمتم على ضيم يراد بكم فإنّ رحلي لكم وال ومعتمد[4].

ويكني شاعرنا عن الأيام السعيدة بالأوراق النضرة في قوله مخاطبا القبر الذي سوف يضمّه يوما ما:

---

[1]– المصدر نفسه، ص 260.

[2]– المصدر السابق، ص 245.

[3]– المصدر نفسه، ص 122.

[4]– المصدر نفسه، ص 212.

كأنّ الذي غيّبت لم يله ساعة من الدّهر والدنيا لها ورق نضر[1].

ويرسم المتلمس صورة طيبة لممدوحه قيس اليماني قوامها الكنايات:

تنـــاولنـــي بأرضـــه وسمـــائـــه برحب ذراع مـــاجد متأنـــس

لعمري لنعم المرء قيس إذا انتهى إلى بابه راج له ليس يحبس[2].

إذ يجمع الشاعر صفات طالما وصف بها الشعراء ممدوحيهم من كرم وإغاثة ملهوف، ولكن دون أن يصرح بذلك تاركا المستمع يبحث عن هذه الصفات بنفسه.

وفي موضع آخر يتحدّث شاعرنا عن نفسه واصفا:

إنّي لقطاع اللبانة والهوى إذا ما حبال الغانيات تلمّس[3].

يؤكد بأن له نفسا أبية وعزيزة لا يتخلى عنها تحت أي ظرف مكنيا عن هجران الغانيات بتلمس حبالهن.

وبعد هذه الجولة المقتضبة في كنايات المتلمس نستطيع الخروج بنتيجة مفادها أن شاعرنا قد اعتمد عليها كثيرا في نقل أفكاره وربما مردّ ذلك إلى كون هذا الأسلوب هو اقرب الأساليب إلى الحياة الاجتماعية للجاهلي، إذ يستوعب سلوك المجتمع العربي وعاداته إضافة إلى كونه أسلوبا أثيرا عند جميع الشعراء الجاهليين تلبية لمتطلبات البيئة وقوانين اللغة العربية التي تعد الإيجاز في اللفظ عنوانا للفصاحة.

3- <u>الاستعارة</u>: تتصدّر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الإنساني إذ تعدّ عاملا رئيسا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية ومصدرا للترادف وتعدد المعنى، ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 256.

[2]- المصدر نفسه، ص 234، 235.

[3]- المصدر السابق، ص 284.

[4]- يوسف أبي العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، المكتبة الأهلية، عمان- الأردن، ط1، 1997م، ص11.

وقد أولع بها النقاد قديما وحديثا، بل وعدّها بعضهم مقياسا للعبقرية إذ بها يعرف مدى قدرة الشاعر والمبدع على إعادة تشكيل الواقع وفق رؤيته الخاصة، وقد عبّر الجرجاني عن قيمتها بقوله:

"ومن الخصائص التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[1].

ولأهميتها تلك اعتنى بها شعراؤنا قديما وعرفت حضورا مطردا في قصائدهم، هذا ولم يشذ متلمسنا عن هذه القاعدة إذ تنوعت الاستعارات عنده وتشعبت والأمثلة على ذلك مستفيضة، وتأتي الاستعارة التشخيصية عنده في المقدّمة إذ أحصينا لها من الأمثلة الشيء الكثير، ومن أمثلتها قوله:

والظلم مربوط بأفنية البيو ت أغـــرّ أبلـــق[2].

حيث جعل من الظلم الذي هو معنى مجرّد دابّة مرصودة أمام كل الأفنية في إشارة منه إلى فضاعة ظلم عمرو بن هند وانتشاره كما ينتشر البلق في الجسم.

كما يصبح العجز عند شاعرنا ثوبا يكاد يخلق من كثرة لبسه:

يا آل بكر ألى لله أمكم طال الثواء وثوب العجز ملبوس[3].

وتعقل عنده الجمادات وتدرك:

لم تدر بصرى بما آليت من قسم ولا دمشق إذا ديس الكداديس[4].

وتفعل فعلها:

ألم تر أن الجون أصبح راسيا تطيـف به الأيام ما يتـــأيس

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 36، 37.

[2]- الديوان، ص 253.

[3]- المصدر نفسه، ص 76.

[4]- المصدر نفسه، ص 97.

عصى تبعا أيام أهلكت القرى يطان على صمّ الصفح ويكلس[1].

وفي موضع آخر يعبر عن موقفه من أهله:

إنّ العراق وأهله كانوا الهوى فإذا نأى بي ودّهم فليبعد[2].

فالود أضحى عند شاعرنا إنسانا يبتعد ويقترب.

وفي وصفه لناقته يقول:

وجناء قد طبخ الهواجر لحمها وكأن نقبتها أديم أملس[3].

ومحل الإستعارة قوله (قد طبخ الهواجر لحمها) إذ تجسد الهواجر في شكل الإنسان الذي يطبخ.

كما تحل الدنيا محل المرأة البكر:

ولم تسقه منها بعذب ممتع برود حمته القوم رجراجة بكر[4].

د- الصورة المتولّدة عن المفارقة: (الطباق)

تساهم المفارقة في تشكيل الصور الشعرية إذ قديما قالت العرب وبضدّها تتميز الأشياء، فالموازنة بين الشيء ونقيضه تسهم في استجلاء المعنى، إضافة على خلق متعة فنيّة.

وقد اعتمد المتلمس في أشعاره على هذه التقنية بشكل ملحوظ، إذ نجده يركّز على عنصر المفارقة في سبيل التعبير عن أفكاره التماسا للوضوح، ومن نماذجه قوله:

ومن كان ذا عرض كريم فلم يصن له حسبا كان اللئيم المذمما[5].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 117-119.

[2]- المصدر نفسه، ص 135.

[3]- المصدر السابق، ص 183.

[4]- المصدر نفسه، ص 257.

[5]- المصدر نفسه، ص 16.

ففي هذه الصورة يقرّر الشاعر بان من كان له عرض كريم يخاف عليه يجب عليه صيانته وإلا كان لئيما لا كريما، وقد استخدم الشاعر الطباق هنا للموازنة بين الحالتين وما على المستمع إلا أن يختار.

وفي موضع آخر يقول:

أرى عصما من نصر بهثة دانيا ويدفعني عن آل زيد فبئسما[1].

يحزّ في نفس الشاعر أن يدفع هذا الشخص عن الانتماء إلى قبيلته بينما هو منها (والدنو هنا معنوي لا مادي المقصود من الانتماء النسبي).

ويحضر الطباق قوة عند شاعرنا حينما يهجو عمرو بن هند:

شرّ الملوك وشرّها حسبا في الناس من علموا ومن جهلوا[2].

هذا الملك لا مثيل له في الشرّ وحقارة النسب، سواء في ذلك الذين يعلمهم الناس من الملوك أو يجهلونهم، وعزّ أن يكون له نظير.

وتتواصل المفارقة مع تصعيد الهجاء:

بئس الفحولة حين جدتهم عرك الرهان وبئس ما بخلوا[3].

وفي موضع آخر يجمع الشاعر بين الإقبال والإعراض في قوله:

وجمع بني قران فأعرض عنهم فإن يقبلوا هاتا التي نحن نوبس[4].

يصور الشاعر حاله وقومه مع هؤلاء، ويقرر بأنه وقومه جاهزون لكل شيء فإن آثر هؤلاء السلم فلهم ذلك وإن كانت الأخرى فقد جنت على نفسها براقش، وهو نفس المعنى تقريبا في بيت آخر:

فإن يقبلوا بالودّ نقبل بمثله وإلا فنحن آبى وأشمس[1].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 39.

[2]– المصدر السابق، ص 64.

[3]– المصدر نفسه، ص 48.

[4]– المصدر نفسه، ص 127.

في حوار الشاعر مع ناقته يوازن بين قومه في العراق المتولين بودّهم عنه والقوم المرتحل إليهم الباسطين إليه أيديهم بالمعروف قائلا:

أمي شآمية إذ لا عراق لنا قوم نودّهم إذ قومنا شوس[2].

هـ- الصورة المتولّدة عن التركيب: (التشبيه التمثيلي) هو تشبيه صورة بصورة، ووجه الشبه فيه صورة منتزعة من أشياء متعددة.

وتتسم الخاصية التركيبية لطرفي التشبيه التمثيلي بالتوافق والتجاذب بين عناصر الطرفين مجتمعة لا منفردة... فتعدد عناصر طرفي التشبيه يوزع ذهن المتلقي وأحاسيسه على مساحة تخلية واسعة مما يخلق فضاءا تأمليا خصبا يفوق الفضاء التأملي للشبيه المفرد...ومثل هذه الصورة تنم عن إدراك الشاعر للكليات التعبير عنها بصورة جزئية لا الاهتمام بالجزئيات فقط[3].

هذا وقد قل مجيء هذا النوع من التشبيه، إن لم نقل ندوى عند شاعرنا شأنه في ذلك شأن باقي الشعراء الجاهليين، الذين يعتمدون على الصور الجزئية المتنافرة لا المركبة المعقدة في بناء قصائده.

ومن أمثلته قوله:

ألا إنني منهم وعرضي عرضهم كذي الأنف يحمي أنفه أن يكشّما[4].

يوازن الشاعر هنا بين علاقته بأخواله وعلاقة الإنسان بأنفه، فكما أن الإنسان يحمي أنفه بكل ما أوتي من قوة لأنه عنوان أنفته كذلك يحمي شاعرنا عرض أخواله فهو جزء منهم وإن نأى عنهم مكانيا وذلك في صورتين مركبتين.

وفي موضع آخر يقول متحدّثا عن ناقته:

---

(1)- المصدر نفسه، ص 126.

(2)- المصدر نفسه، ص 92.

(3)- فدوى عبد الرحيم قاسم: الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، ص 240.

(4)- الديوان، ص 21.

تعدو إذا وقع الممر بدفها عدو النحوص تخاف ضيق المرصد[1].

يشبه الشاعر ناقته المسافرة به إلى برّ الأمان بالأتان الحائل في سرعة عدوها عن طريق صورتين تمثيليتين أبدع في نسجهما.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 136.

خـــاتمـــة

إن كان معنى الخاتمة هو رصد جميع نتائج البحث، فذلك أمر عسير المنال، لكون النتائج تتوزع على مختلف مراحل الدراسة التطبيقية، ومع ذلك أمكننا الخروج بالآتي:

أولا: على مستوى البنية الصوتية والعروضية:

-عرفت الصوامت الانفجارية (الشديدة) حضورا كبيرا عند شاعرنا، خصوصا صوامت التاء (ت) ، والهمزة (ء)، والباء (ب)، وهو ما كان له أثر عميق في المعنى، إذ ارتبط صامت (التاء) في عديد القصائد بمعنى السكون الرهيب نتيجة حيرة الشاعر، إضافة إلى تعزيز إحساسه بالغربة والضياع، بينما جاءت الهمزة (ء) عنده محملة بمعاني الرفض والإباء والجرأة والإصرار.

-تصدرت السين (س)، والعين (ع)، والفاء (ف) مجموعة الصوامت الاحتكاكية، إذ ساهم الهاء (هـ) في إبراز حالة الضياع، وتعزيز الشعور بالفقد والحرمان، وشتات الحال، أما السين (س) فهو أكثر الصوامت رقة وعذوبة، وقد اتكأ عليه المتلمس كثيرا، إذ هو أكثرها تعبيرا عن مواطن الجمال والسحر الحلال في النصوص الشعرية، وعبّر الحاء (ح) عن الجدة والخشونة وهو ما أضفى على جو الأبيات نوعا من القوة والحزم، وكثر تواتره في تلك القصائد التي تصف خشونة البداوة وشظف العيش.

-دل صامت الراء (ر) على الاستمرارية والتكرار، وقد ارتبط عند شاعرنا بالرتابة والملل في أحيان كثيرة.

-وردت أنصاف الصوائت الواو (و)، الياء (ي) بنسب لا بأس بها مسقطة خصائصها التعبيرية على واقع الشاعر وتجربته الذاتية، فالواو (و) مثلا عبّرت في مواضع كثيرة عن حالة الضياع، ونوع من التردد، أما الياء (ي) فقد عبّرت عن انفعالات الشاعر المضطربة الممزوجة ببعض الاستكانة.

-شكلت الألف ملمحا أسلوبيا بارزا في طغيان الحضور من مجموع الصوائت الطويلة والمندمجة بمشاعر المتلمس، ومعاناته الممتدة امتداد هذا الصائت، أما الحركات الإعرابية (الصوائت القصيرة)، فقد كانت السيادة فيها للفتحة (َ) تبعا لغلبة الألف، ويعزى كثرتها -عند بعض الباحثين- إلى الحالة الشعورية المميزة بالضعف

والاستكانة، وهو ما ينطبق على حالة شاعرنا.

-أما مقطعيا فقد سيطرت المقاطع القصيرة (ص، ح)، وهو ما جعل نصه أكثر حركة وحيوية، بينما عبرت المقاطع المغلقة الطويلة بكثرتها عن تأزم الشاعر النفسي وأساه الداخلي.

-أما بالنسبة للتجنيس فإن شاعرنا لم يعره كثير اهتمام، إذ ورد عفو الخاطر، إلاّ أنّه وعلى الرغم من ندرته فقد حقق وظائف تعبيرية أهمها إحداث نوع من الانسجام الداخلي في الأبيات الشعرية، إضافة إلى التعبير عن التقارب الصوتي الموجود بين الألفاظ وهو ما ساهم في شد ذهن المتلقي وأسره بسحرها وجماليتها.

-وعروضيا: لاحظنا سيطرة أربعة أبحر شعرية على مدونة شاعرنا، وقد أتى الطويل في مقدمتها إذ استوعب أفقا دلالية متعددة، ويربطه النقاد بالجلالة والنبالة والجد، وكذا العمق، ويليه الكامل الذي أسعف الشاعر بخصائصه المتمثلة في الجلجلة، ومناسبته للتعبير عن العواطف البسطية غير المعقدة كالغضب، والفرح، والفخر، كل تلك الخصائص جعلت شاعرنا يتكئ عليه ويؤثره على كثير من الأبحر.

-تقاربت نسب الزحافات والعلل مع التفعيلات السليمة، والتي تعتبر -عند النقاد- ظاهرة صحبة توفرّ التوازن للشعر خصوصا تلك البحور التي تمتاز بسرعة إيقاعها إذ تكسر الزحافات والعلل من تلك السرعة، من غير طغيان، هذا وقد عرفت بعض الزحافات حضورا دون أخرى، كالقبض والإضمار والخبن، أما العلل فلم تسجل حضورا قويا، ولعلّ أكثرها القطع والقطف وكذا التذييل.

-وبالنسبة للقافية برزت القافية المطلقة مقارنة بالمقيدة ولعلّ تجربة الشاعر الواقعية والشعرية تعلل كثرته وتفسر بروزه.

-وعند الحديث عن موسيقى المقاطع نجد شاعرنا اقتصر فيها على التصدير المبثوث في القصائد عفويا، والذي جاء إرضاء لمتطلبات فنية وأخرى واقعية.

ثانيا: على مستوى البنية الصرفية والتركيبية:

-سجلت الأسماء الجامدة حضورا قويا في شعر المتلمس خصوصا الموصوفات لذات، وهو ما يرتبط بواقع الشاعر المعيش، والذي ألقى بظلاله على الواقع الشعري، إضافة إلى أسماء المعاني والتي صوّر شاعرنا من خلالها مجتمع المناذرة عموما،

وبلاط (عمرو بن هند) خصوصا أقسى تصوير، وعليه فقد ساهمت الأسماء الجامدة بشقيها في التعبير عن حالة المتلمس النفسية، كما رسمت صورة للآلامه وأحزانه، وأشواقه أيضا.

-وإذا غادرنا الأسماء الجامدة إلى المشتقة ألفينا سيادة أسماء الفواعل متبوعة بالصفة المشبهة، وقد تذبذب ورودها إذ نجدها تكثر في قصائد بينما تقل في أخرى، وتتعاور الفواعل عند المتلمس بين المتكلم والمخاطب والغائب، أما الصفة المشبهة فقد عبرت عن الصفات الخلقية كالكرم واللؤم والكياسة وغيرها.

والأمر نفسه يقال عن اسم المفعول، الذي تركز في قصائد دون أخرى، وقد ساهم في رسم الجو العام لعديد القصائد، خصوصا سينيته المشهورة، وهو ما يعزز التوظيف الواعي لشاعرنا.

-وحين ننتقل إلى أبنية الأفعال، نجد ارتباط صيغة (فَعَلَ) بمعاني الحركة، والأعمال القائمة على فعل الرؤية العقلية، بمعنى العلم والمعرفة.

-أما صيغة (فَعِلَ) فقد عبرت في معظمها عن معان مجردة كالعلم والجهل،وصفات خلقية كالكرم و البخل.

-بيد أن أهم ملاحظة هنا هي بروز الأفعال الثلاثية المعتلة والتي شكلت ظاهرة أسلوبية،قد تعزى إلى الاعتلال و الاضطراب الحاصلين في نفس الشاعر المتولدين عن ظروفه الخاصة.

-هذا وقد حملت الصيغ المزيدة عديد المعاني، محملة بشتى الدلالات ،إذ دلت صيغة (أفعل) على سبيل المثال كالتعدية،التصييروالمطاوعة...في حين حملت صيغة (فَعَّلَ) معان كثيرة من مثل التكثير وكذا التعدية وإلى غير ذلك من المعاني المرتبطة بالسياق الشعري.

-وبرزت الأفعال المبنية للمجهول بشكل لافت للنظر استدعى الوقوف على دواعي هذا الاستعمال المكثف، والذي جاء تحقيقا لأغراض شتى، ومن ورائه دوافع عديدة، من مثل الخوف من الفاعل وتحقيرا له وكذا الاهتمام بالفعل دون الفاعل.

-أما تركيبا فأول ملحوظة تستوقفنا هي سيادة الجمل الفعلية مقارنة بالاسمية، الشيء الذي أضفى حيوية وحركة على قصائد شاعرنا، إذ تحمل الجمل الفعلية معاني

التجدد والاستمرارية، عكس الاسمية التي تحمل معاني الثبوت والجمود والاستقرار، وبالنسبة للجمل الاسمية، فقد توزعت بين البسيطة التي لاحظنا فيها قلة ورود المبتدأ نكرة، كذا كثرة المركبات الإضافية، إضافة إلى ورود أشباه الجمل المتعلقة بالخبر بكثرة، والمركبة التي شهدت حضورا قويا.

-أما الجمل المنسوخة فقد تصدرت (إن وأخواتها) قائمة النواسخ والتي حملت في أغلبها معاني التوكيد المرتبط بالموقف، وكذا التجربة الشعرية عند صاحبنا، هذا إضافة إلى الجمل المنسوخة بكان وأخواتها، والتي قرنت الجمل بزمن معيّن.

-ساهمت الجمل الطلبية في تنشيط النص، إذ يعبّر هذا النوع من الجمل عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحوّل فيها إلى طرف مشارك، وأتى (الأمر) متصدرا الجمل الطلبية متوائما مع النسق المنتظم لشعر المتلمس من دعوة إلى الانتقام، وحض على الوحدة وغيرها، إضافة إلى (النداء) الذي تلا الأمر في نسبة الورود، والذي حمل المعاني الحقيقية في بعض الأحيان، وخرج في أخرى إلى أغراض بلاغية يتكفّل السياق بتحديدها كالتحقير وغيرها، في حين سجل الاستفهام نسبة أقل حاملا في مجمله دلالة الحيرة والقلق والاستنكار لا طلب الفهم.

-شكلت الجملة الشرطية ملمحا أسلوبيا بارزا في المدونة، إذ لا تكاد تخلو منها قصيدة أو مقطوعة، متعاضدا مع الأغراض العامة لشعر المتلمس.

-برز التقديم والتأخير كظاهرة جمالية عند شاعرنا، وهو ما ساهم في تجلية الجانب الإبداعي لأشعار المتلمس، لكون التقديم والتأخير يجلّي قدرة العربية في التعبير عن معانٍ ودلالات جديدة، واتخذ عند شاعرنا أشكالا عدة منها: تقديم الفعل بغرض التخصيص، وتقديم المفعول به وذلك بغرض العناية والاهتمام، وكذا تقديم الاسم لغرض لفت الانتباه في بعض الأحيان والتأكيد على الخبر، وإبرازه للتشويق أو الاستفزاز في أحيان أخرى، وأيضا تقديم شبه الجملة، والذي ترتب عليه إثراء الدلالة وتنوّعها.

-ساعدت التراكيب المنفية بمختلف أدواتها في المجمل على تحقيق وظائف تعبيرية يعجز الإثبات عن توفيرها، كما عاضدت التراكيب الأخرى في تشكيل التجربة الشعرية لدى شاعرنا، وضمان الخصوصية الأسلوبية والجمالية.

-والكلام نفسه يقال عن الجمل المؤكدة والتي استوعبت مشاعر الشاعر وعواطفه الداخلية وكذا أغراضه.

رابعا: على مستوى البنية الدلالية والصورة الشعرية

-احتل حقل الإنسان وحياته الاجتماعية الصدارة في معجم الشاعر، الأمر الذي يدلنا على اهتمام الشاعر البالغ بالإنسان والجماعات البشرية التي ينتمي إليها، وهو ما يربطنا بالغرض العام لشعره.

-أما بالنسبة لحقل الحيوان فقد كانت الناقة سيدة الموقف، كيف لا ! وهي الصاحبة في السفر والأنيسة في الوحشة، ورفيقة المحنة والمأساة، والمسلية في الغربة، إذ احتفى الشاعر بتعداد أوصافها فهي جسرة قوية، ذات معجمة تحن إلى إلفها ومرتعها، تحزن وتحس وتقاسم الشاعر آلامه وأحزانه تحاوره وتخفف عنه عذابات غربته، أما الوحشيات أو الطرديات فلم تستحوذ على اهتمام شاعرنا على غير عادة الشعراء الجاهليين الذين تستهويهم الطرديات ولذلك تفننوا في وصفها ومراقبة حركاتها والاستمتاع بمطاردتها، ولعل الحالة النفسية للشاعر الطافحة بالحزن والأسى والخوف لم تترك له فسحة للتمتع بالطبيعة والتلذذ بالقنص والصيد.

-وظف الشاعر بعض الحيوانات توظيفا رمزيا بغرض التمثيل وعقد المقارنات من اجل الحث على بعض القيم والسلوكيات أو الحض على اجتنابها.

-عدم احتفاء شاعرنا بألفاظ الطبيعة، وما ورد منها كان مرتكزا على وصف الفلوات والقفار التي اجتازها رفقة ناقته.

-ندرة الألفاظ الدالة على الظواهر الكونية، رغم علاقة العربي القديم بالنجوم إذ هي هاديته في سفره وترحاله ومؤنسته في حلّه وسمره.

-يحتل المكان حيزا واسعا عند المتلمس، والأمكنة تتمحور عنده حول مكانيين رئيسيين هما: العراق والشام، محملين ثقلا عاطفيا وجدانيا في ثنائية ضدية: أرض الخوف وأرض الأمان، أرض العدو المتربص، وأرض الأخلاء الباسطين أيديهم بالعطاء.

-يحضر الزمن عند شاعرنا بشقيه المطلق: كالدهر، الدينا، العهد... والمقيد: اليوم، الساعة... بتفاوت إذ قل ورود المطلق عنده بينما عرف المقيد بعض الحضور

وإن لم يكن بالأمر الطاغي، ويرتبط الليل عند شاعرنا بالحزن وحضور الهموم واطراقها كما هو الحال عند باقي الشعراء.

-أما بالنسبة للصورة الشعرية فقد أتت عند المتلمس عاضدة للتجربة الشعرية، ومساهمة في تشكيلها والتي استقاها الشاعر من ثلاث منابع رئيسية:

1-التجربة الذاتية : إذ أن الأحداث التي مر بها شاعرنا قد ألقت بظلالها على صوره، بدءا بقضية نسبه وانتقاله من أخواله تلقاء أعمامه وصولا إلى علاقته بملك الحيرة (عمر بن هند) والتي أنتجت طرده وحرمانه من موطنه، وهو ما كان له دور في بصم أشعاره بمسحة تشاؤمية وربما حاقدة.

2-البيئة والحياة الإجتماعية : والتي يلتقي فيها أغلب الشعراء، إذ ترفذ البيئة بمكتسباتها التجربة الشعرية لأي شاعر وتنوعت عند شاعرنا بين البيئة الصحراوية ووسائلها من خلال تنقلاته، وكذا البيئة الحضارية في حاضرتي العراق والشام.

-أما الحياة الاجتماعية تبرز عند شاعرنا في مجموعة القيم والأخلاق والتي مثلت حضورا طاغيا، حرص فيها على المقابلة بين القيم الإيجابية والسلبية في تراتبية مميزة.

-وتشكل المعتقدات الدينية مصدرا من مصادر صور الشاعر والتي تتراوح بين الوثنية (اللات، الأنصاب)، والتوحيدية (الله، المليك).

-أما المصدر الثالث والأهم فهو الخيال : والذي تظهر فيه موهبة الشاعر وإبداعه الذاتي، إذ لا معنى لما سبق دون ذهن متقد وخيال نشط يعيد تشكيل المعطيات الخارجية مضيفا إليها لمسته الإبداعية التي تحفظ له تفرده.

-وبخصوص مكونات الصورة عند المتلمس اتكأ شاعرنا على الكناية التي آثرها على الإفصاح تلبية لمتطلبات ذاتية نابعة من ظروف الشاعر الخاصة، وأخرى موضوعية تمثلت في مسايرة الإتجاه القديم في الإعلاء من شأن الكناية في الكلام عموما والشعر خصوصا.

-تنوعت وتشعبت استعارات الشاعر بيد أن الاستعارات التشخيصية شكلت ظاهرة أسلوبية.

-اعتمد شاعرنا بشكل كبير على المفارقة المتولدة عن الطباق مراعاة للسياق

الشعري.

-ندر التشبيه التمثيلي عند الشاعر لاعتماده على الصور التجزيئية وعزوفه عن استخدام الصور المركبة جريا على عادة غيره من الشعراء الأقدمين.

وبعد.

فإن هذه الدراسة رغم ما بذل فيها من جهد، تظل عملا بشريا يعتوره القصور ويشمله النقص، ولذلك يسجل الباحث رغبته في أن تتبع هذه الدراسة بدراسات أخرى تقوم ما اعوج منها وتسلط الضوء على جوانب لم يلتفت البحث إليها أو قصر في تناولها، فمدونة المتلمس لا تزال حبلى بشتى الظواهر التي تنتظر من يفك مغاليقها.

ملاحق

ملحق رقم 1: خصائص شعر ما قبل الإسلام

لعل أول ما يستوقفنا عند البحث عن خصائص ومميزات شعر ما قبل الإسلام، التساؤل عن ماهية الشعر عموما كمصطلح ينبغي تعيين حدوده، وهو أمر شغل بال الدارسين على اختلاف مشاربهم واختصاصاتهم منذ أرسطو حتى الآن .

ومن بين التعريفات التي حددت له هو كونه الفن، لأن الفن في كل خواصه الجوهرية كالشعر سواء بسواء، والشعراء لا يخلقهم الشعر، ولكنهم هم الذين يمدون العالم بالنظريات الشعرية... وإذن فالشعر هو فهم تام للتجارب وإبراز هذا الفهم في صيغ الألفاظ[1].

هذا وقد استطاع النقاد المحدثون أن يضعوا أركانا ثلاثة يجب أن تتحقق في الكلام ليسمى شعرا، أولها: أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع. ثانيها: أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى وذلك أن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة، قويا عنيفا في موضع القوة والعنف وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي وألا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري.

ثالثها: الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص[2].

أما إذا انتقلنا إلى الحديث عن الشعر عند العرب فإننا نلفي له مكانة مميزة في حياتهم فهو الذي ربط هذه الأمة الفنية في نسق واحد، فصار بذلك المكون لوجدانها والملون لنظرتها للحياة والكون والكائنات، إنه فن العربية الأقدس وروح الأمة العربية والتعبير المباشر عن ذاتها[3].

إذ هو مطلب أصيل فطري في نفس العربي قد يوجد إلى جانبه غيره ولكنه لا

---

[1]–عبدالعزيز شرف، محمد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، المملكة السعودية، ط 1407 ه – 1987، ص 09 .

[2]–المرجع نفسه، ص 11، 12.

[3]–عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب العربي، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، ص 11.

يغني عنه[1].

ولعل ذلك راجع إلى كون الشعر متعلق بالشعور وله صلة وثيقة بالطبع، وعدم احتياجه إلى رقي في العقل أو تعمق في العلم أو تقدم في المدنية[2].

فالعرب أشعر الساميين فطرة، وأبلغهم على الشعر قدرة، لا تساع لغتهم للقول وملاءمة بيئتهم للخيال، وصفاء قريحتهم وسذاجة معيشتهم، وقوة عصبيتهم، وكمال حريتهم، وخلو جزيرتهم مما يصد الفكر عن التأمل، ويعوق الذهن عن التفكر، فهم بين السماء والصحراء في فضاء من اللانهاية يملأ الذهن والنفس خيالا وجمالا وروعة، وهم فوق ذلك ذوو نفوس شاعرة وطباع ثائرة، يستفزهم الرغب والرهب، ويزدهيهم الطرب والغضب[3] .

وقد حظي الشعر الجاهلي بما لم يحظ به غيره في المراحل التالية. لعدة معطيات، إذ بقي على تعاقب الأجيال وتوالي الأزمنة كما هو موضوعا حيا يحمل من الإيحاءات الفنية للقارئين مع لا سبيل إلى حصره في تأويل واحد . ولابد في جميع الأحوال أن نطلق الحرية لكل قارئ ليمارس تجربته الذاتية والجمالية في قراءة هذه النصوص، على أن شيئا من التوازن بين الذات والموضوع والتنبه إلى الأسرار الجميلة الدقيقة مع استشعار شيء من التعاطف الوجداني بين المفسر والنص الأدبي قد يقدم لنا تحليلا أدبيا مفهوما للنص[4] .

وهو اللباب الفذ من حياة هذه الأمة، والعمدة التاريخية العربية الأولى في تصوير حياة العرب بأيديهم تصويرا مباشرا ... فهو شعر يدل على يقظة هائلة وتنبه للبواعث الكبرى التي ساقت إلى قوله ودفعت إليه ... مصورا النفس العربية في فترة من أجل فترات تاريخها، يصورها وهي تجتاز عتبات التاريخ بين ماضيها المنسي ومستقبلها

---

[1]–نجيب محمدالبهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص05

[2]–أحمد الزيات: تاريخ الأدب العربي مطبعة الاعتماد، مصر، ط 5، 1349 ه – 1930، ص 26، 27 .

[3]–المرجع نفسه، ص 28 .

[4]–عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب العربي، ص 12، 13 .

المأمول[1].

فالشعر الجاهلي شعر قادر بصوره وكلماته وموسيقاه على أن يعبر عن أقوى المشاعر وأحدها في زمنه، وإن أبيات هذا الشعر لم تفتقر لحظة إلى الإحساس بالعصر، وبالتالي إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية بكل خلجاتها ونبضاتها، وأفكارها وملامحها الخاصة والعامة... يلتقي اللاوعي الفردي باللاوعي الجماعي فيه التقاء حسيا مثيرا بحيث يكاد هذا التمازج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة العامة والسائدة[2].

هذا وقد اجتمعت أسباب عدة طبعت الشعر الجاهلي بطابع ومازته بسمات ظاهرة منها: وعوثة الصحراء، وحشونة العيش وحرية الفكر وطبيعة الجو وسذاجة البدو [3].

ومن هذه الخصائص ملابسة الطبع للصنعة ملابسة تموهها وتخفيها وتغرقها فيما يشبه الإلهام الشعري فهو إلى القلب وصولا أسرع منه إلى العقل[4].

– الصدق في تصوير العاطفة وتمثيل الطبيعة فلا تجد فيه كلفا بالزخرف ولا تكلفا في الأداء، فكثر لذلك الإيجاز وقل المجاز، وندرت المبالغة وقلت العناية بسياق الفكر على سنن المنطق واقتضاء الطبع، فعلائق المعاني ضعيفة واهية، ومساق الأبيات مفكك مضطرب ... وذلك لأن الساميين والعرب ينقصهم النظر الفلسفي فلا يرون الحوادث والأشياء إلا مجردة لا ينظمها سلك، ولا تجمعها علاقة، ومن ثمة كانت وحدة النقد عند أدباء العرب البيت لا القصيدة[5].

– رقة الإحساس بالحياة وقوة الشعور بالجمال ... وهذه الرقة موزعة في القصيدة الواحدة، تتصل بكل غرض من أغراضها فتلابسه ملابسة تكشف عن قيمتها عند الشاعر ومن يتقدم إليه بشعره، وهي تتمثل بأظهر وجودها في التعلق بجمال المرأة، وفي تبيين مزاياها وفي أصالة الإحساس بها وبآثارها في نفس الشاعر وحياته، ومن

---

[1]–نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص 46، 54، 55 .

[2]–محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1408 ه – 1988، ص 189 .

[3]–أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 31 .

[4]–نجيب محمد البهبيتي ،تاريخ الشعر العربي، ص 60 .

[5]–أحمد حسن الزنات: تاريخ الأدب العربي، ص 31 .

ذلك أيضا استجلاء الجمال في الطبيعة بكل مظاهرها[1].

– استعمال الغريب ومتانة التركيب وجزالة اللفظ، لتأثرهم بمظاهر الغلظة، والقوة البادية في طباعهم ونظام اجتماعهم، والابتداء بذكر الأطلال والديار لأنهم أهل خيام ومضارب وألاف انتجاع وظعن، فلا يكاد الشاعر يمر بمكان حتى يذكر عهدا قضاه فيه، وأحبه ترحلوا عنه، فتهيجه الذكرى فيحييه ويبكيه[2].

– الإيجاز: فشخصية الشاعر العربي ومزاجه يميلان إلى ذلك كل الميل، فهو يكتفي بالعبارة القصيرة، بل باللفظة إن وقت بالمعنى ... وذلك لكونهم يرون أن قصر العبارة مع دلالتها على المعنى كفيل بسيرورتها وجريانها على الألسن، والذي من مظاهره سرعة الانتقال في الوصف مع استبقاء الصيغة الشعرية للتعبير، إضافة إلى التعبير بالكناية وغيرها[3].

– شدة التأثر بطبيعة البادية وحياة البدو، فألفاظه خشنة كجبالها، ومعانيه وحشية كأوابدها، وأساليبه متشابهة كصخورها، وأخيلته مجدبة كقفرها، وهو صورة صادقة لهذه الطبيعة يتمثل فيه وصف الصحراء والسراب والأباعر والغزلان والكثبان والأطلال والجبال أكثر من أي شيء آخر[4].

– تنوع موضوعات القصيدة الواحدة ابتداء بالغزل والوقوف على الأطلال، ثم الانتقال إلى الوصف (الناقة، أو الجواد، الصحراء، المطر ...)، ثم الفخر بالنفس والقبلية، فالمدح أو الهجاء أو غيرهما من موضوعات غنائية .

وقد ذهب البعض إلى أن الوحدة في القصيدة ليست عقلية منطقية وإنما هي نفسية تصور انطباعات الشاعر في بيئته الصحراوية[5].

إذن كانت هذه أهم خصائص شعر ما قبل الإسلام، والتي جعلت منه أنموذجا راقيا. وطودا شامخا رغم أعاصير التشكيك، ورياح الريبة.

---

[1]–نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، ص 67 .

[2]–أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص 31

[3]–نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، ص 81 .

[4]–محمد عبد المنعم خفاجي، الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص 70 .

[5]–علي بوملحم، في الأسلوب الأدبي، المكتبة العصرية صيدا، لبنان، ص 37، 38 .

ملحق رقم2: التعريف بالشاعر وشعره

اسمه: إن المطلع على ترجمة هذا الشاعر في الكتب التي ترجمت له ليقف على الاختلافات الكبيرة حول اسمه. بين جرير وعبد المسيح . فابن قتيبة يذكر من أخباره الآتي: هو جرير بن عبد المسيح من بني ضبيعة وأخواله من بني يشكر [1].أما الزركلي فيورد لقبه ثم يحدد سنة وفاته دون ذكر لسنة ميلاده (... نحو 50ق هـ ... نحو 569 م) ويذكر بأنه جرير بن عبد العزى – أو عبد المسيح – من بني ضبيعة، من ربيعة، شاعر جاهلي من أهل البحرين، وهو خال طرفة بن العبد [2] ويذكر الأب لويس شيخو بأن اسمه جرير بن عبد المسيح الضبعي أحد بني ضبيعة بن ربيعة بن نزار [3]والتسمية نفسها يثبتها (ريجيس بلاشير) فيقول: واسمه جرير بن عبد المسيح من بني ضبيعة وأخواله بنو يشكر[4]. وكذلك فعل الجاحظ في (البيان والتبيين) فذكر بأنه جرير بن عبد المسيح الضبعي[5].

أما (ابن خلكان) فيذكر نسبه كاملا حيث يقول واسمه جرير بن عبد المسيح بن عبد الله بن زيد بن د وفن بن حرب بن وهب بن جلى بن أحمس بن ضبيعة الأضجم بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان[6].

ويذكر (فؤاد سزكين) تعريف نفسه فيقول هو جرير بن عبد المسيح (أو عبد

---

[1]–أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعروالشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت – ط3، 1407ه – 1987، ص104 .

[2]–خير الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم الأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، المجلد الثاني، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، أيار (مايو) 1986، ص 119 .

[3]–الأب لويس شيخو السيوعي، شعراء النصرانية، القسم في شعراء بكر بن وائل من بني عدنان، مطبعة الأباء المرسلين اليسوعيين سنة 1890، ص 330 .

[4]–ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ج1، ابراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سبتمبر 1986، ص 298 .

[5]–أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقين وشرح، عبد السلام معارون، دار الفكر، لبنان، ط 4، ص 375 .

[6]–ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المجلد السادس، دار صادر، بيروت، لبنان، تحقيق، إحسان عباس، ص 92 .

العزى) بن عبد الله كان من بني ضبيعة (بكر) وكانت منازلهم ومضاربهم بين اليمامة والبحرين، وكان على صلة قرابة بيشكر[1].

أما محقق ديوان المتلمس (حسن كامل الصيرفي) فيورد الاختلافات حول اسمه والتي تتأرجح بين جرير بن عبد المسيح وجرير بن عبد العزى عند بعضهم، وبن عبد المسيح بن جرير، وجرير زيد، عمر بن الحارث، وجرير بن يزيد[2].

* **لقبه:** اتفق كل من ترجموا له أو ذكروه على أن سبب اللقب الذي غلب على اسمه هو البيت الذي يقول فيه:

وذاك أوان العرض حي ذبابه زنابيره والأزرق المتلمس .

ويذكر المحقق في زمن هدا اللقب أقوالا عدة: فينقل عن أبي الفرج الأصفهاني قوله – وهو يروي خبر القصيدة المذكور فيها السبب – وهي القصيدة الخامسة في ترتيب الديوان – بأن أبا عبيدة قال: كانت ضيعة بن ربيعة – رهط المتلمس – حلفاء لبني ذهل بن ثعلبة عكابة –فوقع بينهم نزاع فقال المتلمس يعاتب (بني ذهل).

والقول الثاني نقله عن التبريزي والمرزوقي وهما يشرحان هذه القصيدة المختارة من قبل أبي تمام في حماسته – أن المتلمس قال هذا فيما كان بين ضبيعة وبكر بن وائل.

أما الثالث فينقله عن البغدادي أن بن الأعرابي عبد الله محمد زياد قال: ان المتلمس قالها (في ما كان بين بني حنيفة وبني ضبيعة باليمامة.

ثم يقول المحقق في ترجيحه بين هاته الأقوال بأن هذا الكلام الأخير هو أصدق الروايات في خبر هذه القصيدة ليخلص بعدها إلى أن لقب المتلمس قديم غلب عليه قبل اتصاله بالملك (عمرو بن هند)[3].

نسبه: دار الخلاف أيضا حول نسبه في بعض أجداده من ناحية أبيه غير أنه أيا

---

[1]–فؤاد سزكين: تاريخ التراث العربي، ص 115 .

[2]–ديوان شعر المتلمس الضبعي، ص 08 .

[3]–المصدر نفسه، ص 12–14 .

كان أبوه أوجده ينتهي نسبة إلى ضيعة بن ربيعة بن نزار بن معدين عدنان والتي تسمى ضبيعة أضجم.

هذا من جهة أبيه، أما نسبه من جهة أمه وخؤولته في بني يشكر بن بكر بن وائل، فقد كان ثمة خلاف قائم في حياة الرجل من هذه الناحية .

وفي القصيدة الأولى من الديوان ذكر لقصة الخلاف – فقد كان المتلمس في أخواله بني يشكر . وأنه فيهم ولد، حتى كادوا يغلبون علي نسبه– فسأل (عمرو بن هند) الحارث بن التوأم عن نسب المتلمس فقال: أو أنا يزعم أنه من بني يشكر، وأوانا يزعم أنه من بني ضبيعة أضجم .فقال (عمرو بن هند): ما أراه إلا كالساقط بين الحيين، وهذا مثل يضرب لمن يتردد في أمرين وليس في أحد منهما .

فلما بلغ المتلمس قولة الحارث فيه قرعه قائلا :

يعيرني أمي رجال لا أرى أخا كرمه إلا بأن يتكرما

وفي هذه القصيدة يسرد طائفة من أبائه[1].

وأما عن أم الشاعر فقد ذكر المحقق بأن المصدر الوحيد الذي كشف عن اسمها وجنسيتها هو كتاب (المحبّر) لمحمد بن حبيب (المتوفي 245 هــ)، فقد ذكر أن اسمها (سحمه) وأنها من الحبشيات .... وروت عديد المراجع أن المتلمس هو خال (طرفة بن العبد) وأن وردة أم طرفة أخت المتلمس ن ولكن المصادر صمتت عن ذكر أم وردة .... كما صمت عن أبي سحمة . أي جد المتلمس لأمه وهل كان له منها إخوة؟

* **حياته الأسرية:** لم تتعرض جل المصادر إلى حياة الشاعر، باستثناء خبرين يذكر المحقق بأن أحدهما ضعيف السند مشكوك فيه والأخر مقتضب فأما الأول وهو متصل بزوج الشاعر، فيذكره (الأب لويس شيخو) في كتابه (شعراء النصرانية)، وملخصة أنه كان للمتلمس زوجة كانت تدعى أميمه ألح عليها أهلها الزواج يمد غياب المتلمس لمدة طويلة إلى أن أكرهوها على الزواج من رجل من قومها . وصادف ليلة زفافها مقدم المتلمس والذي حاول الوصول إليها بعد سماعه بالخبر، فسمعها تبكي

---

[1]–المصدر سابق، ص 14– 16 .

وتنشد، وذكر بيتا على لسانها، وقال :إن المتلمس أجابها بيت سمعه العريس فخرج من عندها وهو يقول بيتا كذلك وكلها قافية واحدة[1].

أما الثاني فيبدو أن مصادره قديمة موثوق بها (فابن قتيبة)يذكر لنا في كتابه (الشعر والشعراء) بن الشاعر يقول عن المتلمس: (وأتى بصري فهلك بها، وكان له بن يقال له عبد المدان، أدرك الإسلام وكان شاعرا، وهلك بصري ولا عقب له[2].

ويقول العكبري في (سمط اللائي): وهلك المتلمس ببصر في الجاهلية وكان له بن شاعر يسمى عبد المنان، أدرك الإسلام .

ونقل (أبو الفرج الأصفهاني) في (الأغاني) ماذكره (بن قتيبة) لكنه سماه عبد المنان وبهذا الاسم ذكر بن حزم الأندلسي في (جمهرة أنساب العرب) هذا الخبر، كما ذكره (بن حجر العسقلاني) في كتاب (الإصابة في تمييز الصحابة) باسم عبد المنان.

* **حياة الشاعر:** لقد اختلف في سنة ميلاد الشاعر، والتي يرجح المحقق بأنها سنة (525م)، وكان مسقط رأسه – على ما يرجع في قرية من قرى "وادي العرض" الذي ذكره في شعره[3].

وكان هذا الوادي هو (وادي قران)حيث تعيش حنيفة وهي قبيلة من ربيعة شقي اليمامة التي كانت تعيش فيها تلك القبائل المتفرعة من ربيعة ....في هذا الوادي نشأ شاعرنا بين أخواله اليشكريين حتى فارقهم حين بلغه ما قال الحارث اليشكري ...ولحق يقوم أبيه[4].

ثم تعود المصادر ثانية لتصمت عن طفولة هذا الشاعر، وصباه وكذا شبابه .

لتبدأ أخباره في الظهور مع تولي (عمرو بن هند)أمور الملك في الحيرة ....وعاش قدر ما عاش في الحيرة قبل حكم عمرو وبعده، ولكنه انتقل منها إلى الشام هريا من غدر هدا الملك والتي يرجح أنه وصلنا سنة (565م) تقريبا خلال حكم

---

[1]–المصدر السابق، ص 18، 18 .

[2]–المصدر نفسه، ص 20، 21 .

[3]–المصدر نفسه، ص 21 .

[4]–المصدر نفسه، ص 22 .

(الحارث بن جبلة أبي شمر الغساني) ملك الشام الذي توفي سنة (569م) وعاصر هناك حكم ابنه (المنذربن الحارث أبي كرب) الذي توفي سنة (582م) [1].

ورغم ذكر بعض المصادر أن المتلمس حين فر إلى الشام مدح ملوكها إلا أنه لا يوجد في شعره الباقي المتوفر ما يؤيد ...وبقى شاعرنا هكذا غريبا طريدا مدة 15 سنة إلى أن في خلال حكم (قابوس بن هند) أخو (عمرو بن هند) الذي قيل على يد (عمرو ابن كلثوم التغلبي) سنة 578م .

وكان ذلك سنة (580م)، في مدينة بصري من أعمال دمشق وهي "قصبة كورة حوران" ويطلق عليها اليوم (أسكي شام) أي دمشق القديمة، حيث مات ابنه أيضا ولم يعقب[2].

* **اتصال الشاعر بالملك عمرو بن هند:** عندما ولي (عمرو بن هند) الحكم بعد أبيه المندر سنة (563م) ضم إلى بلاطه – على عادة معاصريه من الملوك – شعراء عصره، والذين كان منهم، طرفة بن العبد والمتلمس وتوطدت صلة بين هذين الشاعرين والملك بصفة خاصة وجعلها في صحبة قابوس [3] إلى أن تغيرت المودة عداوة والتي يذكر من أسبابها من ناحية طرفه . احتمال (عمرو بن هند) على طرفه مسيرة مع أخيه من أبيه (عمرو بن أمامة) بينما كان هو يعد أخاه قابوس للحكم من بعده، فحقد عليه ...منها أن طرفة كان قد هجا بن عمه (عمرو بن مرشد)الذي كان زوجا لأخته – وهي الأشهر– الشاعرة الخرنق وكان سمينا بادنا فقال فيه:

ولا خير فيه غير أن له غنى وأن له كشحا إذا قام أهضما[4] .

تم حدث يوما أن دخل الملك (عمرو بن هند) الحمام مع (عبد عمرو) هذا فقال الملك له: صدق بن عمك طرفة حيث يقول فيك، وذكر البيت، فقال (عمرو) إن ما قال

---

[1]–المصدر السابق، ص 23 .

[2]–مصدر نفسه ،ص 24 .

[3]–مصدر نفسه، ص 25 .

[4]–طرفة بن العبد: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1423هـ–2002م، ص38.

فيك شر وانشده.

فليت لنا مكان الملك عمرو رغوثا حول قبتنا تخور[1].

فأضمر له الشر، وتحين الفرصة للخلاص منه[2].

ويذكر (أبو هلال العسكري)، رواية لم ترد في بعض المراجع التي ذكرت في تعليق المحقق في الديوان، فيقول: "فقال عمرو لا أصدقك عليه وقد صدقه، وخاف أن تدركه الرحم فينذره، فمكث غير قليل، ثم دعا المتلمس وطرفة، وخاف إن قتل طرفة أن يهجوه المتلمس، لأنها كانا خليلين فقال: لعلكما اشتقتهما إلى أهليكما ؟ فقالا: نعم ! فكتب إلى (أبي المناذر) عامله على البحرين أن يقتلهما، وذكر أنه أمر بحبائهما .

هذا ما حدث من ناحية طرفة. أما من ناحية شاعرنا المتلمس فلا يوجد هجو سابق له[3].

* **صحيفة المتلمس:** لقد اشتهر أمر هذه الصحيفة اشتهارا كاد يغطي على الشاعر نفسه، وقد ذكر خبرها في أغلب المصادر التراثية. وإن اختلف في بعض جزئياتها .

من ذلك: أنه بعد أن دفع (عمرو بن هند) إلى الشاعرين كتابهما ،وبعد انطلاقهما بهذين الكتابين وبينما يبلغان خليج محلم بين الصفا والمشعر، ويلقيان ثيابهما في سفينة وينحدران ويلتفت المتلمس إلى (بن أخته) ويقول: ويحك ياطرفة ! لقد أنكرت نفسي أمر هذا الرجل – أما كان عند (بن هند) ما يحبونا به حتى رمى بنا عرض ما بين الحيرة وهجر ! ويعرض عليه أن يفض كل منهما كتابه ليقرأه بعض الحاضرين ويأتي طرفة – وتوقف المتلمس ... ويسير طرفة . ويمر بالمتلمس من يقرأ له الرسالة . وما يكاد القارئ يمد ببصره على سطورها حتى يسأل: أنت المتلمس ؟ وما يكاد يجيبه حتى يطلب إليه أن ينجو بنفسه فالرسالة تحمل أمرا بقطع يديه ورجليه ثم دفنه حيا . فينتزع الرسالة ليلحق بطرفة فلا يستطيع، فيلقي بالرسالة في النهر،ويقف متأملا الماء

---

[1]–المصدر السابق، ص 26 .

[2]–ديوان طرفة .

[3]–ديوان المتلمس الضبعي، ص 26 .

وهو يمحو أسطرها ...ويتجه نحو الشام .ويمضي طرفة برسالة ...ليلقى مصرعه[1].

ويدخل المتلمس الشام، ويتصل بملوكها الغسانيين، ويبلغ (عمرو بن هند) ذلك ...فيحلف ألا يطأ المتلمس أرض العراق وألا يطعم بها حتى يموت، ويكتب إلى عماله على الريف ليأخذوا المتلمس ويمنعوه من الميرة ويترامى الخبر إلى سمع المتلمس فيقول في ذلك :

آليت حب العراق الدهر أطعمه والحب يأكله في القرية السوس

لم تدر بصرى بما أليت من قسم ولا دمشق إذا ديس انكداديس[2].

...ويعيش في غربته متجرعا مرارتها. ولكن إباءه عن تحمل الضيم ....يدفعه أن يرضى بالبقاء بعيدا عن الوطن[3].

* **مكانته الشعرية:** كان الأصمعي يرى أن المتلمس أحد الفحول الرؤساء ....وذلك في كتابه: (فحولة الشعراء) إذ قال: (والمتلمس رأس فحولة ربيعة) ويقول أبو الفرج في (الأغاني): وروى (بن الكلبي) عن خراش بن إسماعيل العجلي ما رواه (المفضل الضبي)، قالا: كان المتلمس شاعر ربيعة في زمانه . ثم يقول بعد ذلك: إن (بن السكيت) قال في كتاب الأمثال عن المتلمس صاحب الصحيفة، كان أشعر أهل زمانه[4].

ويقول (بن قتيبة) في (الشعر والشعراء): قال أبو عبيدة " واتفقوا على أن أشعر المقلين في الجاهلية ثلاثة: المتلمس، والمسيب بن علس، وحصين بن الحمام المري[5] .

وذكر (بن رشيق)، هؤلاء الأربعة في الشعراء المقليين المحكمين، ويقول: "

---

[1]–المصدر السابق، ص 31 .

[2]–المصدر نفسه، ص 32.

[3]–المصدر نفسه، ص 31، 32 .

[4]–أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج21، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1401 ه 1981 .

[5]–الديوان، ص 38 .

كل أشعارهم قليل في ذاته جيد الحملة " ثم يذكر قول (أبي عبيدة) الذي ذكره (بن قتيبة) عن أشعر المقلين[1] .

وهذه القلة هي التي جعلت الجمحي يضع هذا الشاعر في الطبقة السابعة معترفا بأن هذا هو الذي أخره[2].

ويروي (أبو الزبيدي) في كتابه (طبقات النحويين والغويين) خبرا عن أبي (عمرو بن العلاء) أنه قال: "كانت العرب إذا أرادت أن تنشد قصيدة المتلمس توضؤوا لها، يريد قصيدته الميمية وهي الأولى في الديوان، وهذا الخبر – إن صح – دليل على مكانة هذا الشاعر وشعره[3].

ويذكر (فؤاد سزكين) في مؤلفه: (تاريخ التراث العربي) بأنه من المرجح أن الأعشى ميمون كان رواية المتلمس ... وهناك راوية جيدة لشعره، قيل إنه كان من قبيلته وهو (شبيل بن عزوة) وعنه روى أبو عبيدة...ويرجح وصف هذه الصنعة بأنها نسخة الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي إلى مخطوطة أيا صوفيا . ويذهب بأنها تسمية خطأ – أما العنوان الصحيح في مخطوط المتحف البريطاني في مخطوطات شرقية (31 ورقة من القرن السادس الهجري) . فهي: (رواية لأبي الحسن الأثرم عن أبي عبيدة وأبي عمرو الشيباني والأصمعي وغيرهم[4].

---

[1]–المصدر السابق، ص35.

[2]–المصدر نفسه، ص37.

[3]–المصدر نفسه، ص 38 .

[4]–فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، ص 117 .

ملحق رقم 3: شعر المتلمس الضبعي الوارد في المدونة والمنسوب إليه

أ-الوارد في المدونة:

" شعر الملتمس الضبعي الوارد في المدّونة "

(1)

الطويل :

1 -يُعَيِّرُنِي أُمِّيَ رِجَالٌ ،لا أَرَى أَخَا كَرَمٍ إلاَّ بِأَنْ يَتَكَرَّمَا
2-وَمَنْ كَانَ ذَا عِرْضٍ كَرِيمٍ ، فَلَمْ يُصَنْ لَهُ حَسَبًا كَانَ اللَّئِيمَا المُذَمِّمَا
3-أَحَارِثُ إِنَّا لَوْ تُشَاطُ دِمَاؤُنَا تَزَيَّلْنَّ حَتَّى لاَ يَمَسَّ دَمٌ دَمَا
4-أَمُنْتَقِلاً مِنْ آلِ بُهْثَ ةَ خِلْتَنِي ألاَ إِنَّنِي مِنْهُمْ وَ إِنَّ كُنْتُ أَيِّمَا
5-أَلاَ إِنَّنِي مِنْهُمْ وَعِرْضِي عِرْضَهُمْ كَذِي الأَنْفِ يَحْمِي أَنْفَهُ أَنْ يُكْشَّمَا
6-وَإِنَّ نِصَابِي إِنْ سَأَلْتَ وَأُسْرَتِي مِنَ النَّاسِ حَيٌّ يَقْتَنُونَ المُزَنَّمَا
7-وَكُنَّا إِذَا الجَبَّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ أَقَمْنَا لَهُ مِنْ مَيل ةُ فَتَقَوَّمَا
8-لِذِي الحِلْمِ قَبْلَ اليَوْمِ مَا تُقْرَعُ العَصَا وَمَا عُلِّمَ الإِنْسَانُ إلاَّ لِيَعْلَمَا
9-وَلَوْ غَيْرُ أَخْوَالِي أَرَادُوا نَقِيصَ تِي جَعَلْتُ لَهُمْ فَوْقَ العَرَانِينَ مَيْسَمَا
10-وَهَلْ لِي أُمٌّ غَيْرَهَا إِنْ تَرَكْتُهَا أَبَى اللهُ إلاَّ أَنْ أَكُونَ لَهَا ابْنَمَا
11-وَمَا كُنْتُ إلاَّ مِثْلَ قَاطِعِ كَفَّهُ بِكَفٍّ لَهُ أُخْرَى فَأَصْبَحَ أَجْذَمَا
12-فَلَمَّا اسْتَقَادَ الكَفُّ بِالكَفِّ لَمْ يَجِدْ لَهُ دَرَكًا فِي أَنْ تَبِينَا فَأَحْجَمَا
13-يَدَاهُ أَصَابَتْ هَذِهِ حَتْفَ هَذِهِ فَلَمْ تَجِدْ الأُخْرَى عَلَيْهَا مُقَدِمَا
14-فَأَطْرَقَ إِطْرَاقَ الشُّجَاعِ ،وَلَوْ يَرَى مَسَاغًا لِنَابَيْهِ الشُّجَاعُ لَصَمَّمَا
15-وَقَدِ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَكُونَ لَعَقْبِهِمْ زَنِيمًا فَمَا أُجْرِرْتُ أَنْ أَتَكَلَّمَا
16-لأُوَرِثَ بَعْدِي سُنَّةً يُقْتَدَى بِهَا وَأَجْلُو عَنْ ذِي شُبْهَةٍ أَنْ تَوَهَّمَا
17-أَرَى عُصَمًا مِنْ نَصْرِ بُهْثَ ةَ دَانِيًا وَيَدْفَعُنِي عَنْ آلِ زَيْدٍ فَبِئْسَمَا
18-إِذَا لَمْ يَزَلْ حَبْلُ القَرِي نَيْنِ يَلْتَوِي فَلاَبُدَّ يَوْمًا مِنْ قُوَى أَنْ تَجَذَّمَا
19-إِذَا مَا أَدِيمُ القَوْمَ أَنْهَجُهُ البَلَى تَفَرَّى وَإِنْ كَتَّبْتَهُ وَتَخَرَّمَا

– 2

وقال المتلمس [كامل]

1 -أَطْرَدْتَنِي حَذَرَ الهِجَاءِ، وَلاَ وَاللاَّتِ وَالأَنْصَابُ لاَ تَئِلُ
2–وَرَهَنْتَنِي هِنْدًا وَعِرْضَكَ فِي صُحُفٍ تَلُوحُ كَأَنَّهَا خِلَلُ
3–شَرَّ المُلُوكِ وشَرَّهَا حَسَبَا فِي النَّاسِ مَنْ عَلِمُوا وَمَنْ جَهِلُوا
4–الغَدْرُ وَالآفَاتُ شِيمَتُهُ فافهمْ ، فعُرْقوبُ لهُ مَثَلُ
5–بِئْسَ الفُحُولَةُ حينَ جُدْتَهُمْ عَرْكَ الرِّهَانُ ،وَبِئْسَ مَا بَخِلُوا
6–أَعْنِي الخُؤُولَةُ وَالعُمُومُ فَهُمْ كَالطِّبْنِ لَيْسَ لِبَيْتِهِ حِوَلُ

– 3 –

وقال أيضا [طويل]

1 -وَأَلْقَيْتُهَا فِي الثَّنْيِ مِنْ جَنْبِ كَافِرٍ كَذَلِكَ أَقْنُو كُلَّ قِطٍّ مُظَلَّلٌ
2 -رَمَيْتُ بِهَا حَتَّى رَأَيْتُ مِدَادَهَا يَطُوفُ بِهَا التَيَّارُ فِي كُلِّ جَدْوَلِ

– 4 –

وقال المتلمس أيضا ، وهي مختارة [بسيط]

1 -يَا آلَ بَكْرٍ : أَلاَ للهِ أُمُّكُمُ طَالَ الثَّوَاءُ وَثَوْبَ العَجْزِ مَلْبُوسُ
2–أَغْنَيْتُ شَأْنِي ، فَأَغْنُوا اليَوْمَ شَأْنَكُمْ وَاِسْتَحْقَمُوا فِي مِرَاسِ الحَرْبِ أَوْ كَيَسُوا
3–إِنَّ عِلاَفًا وَمَنْ بِاللَّوْذِ مِنْ حَضَنَ لَمَّا رَأَوْا أَنَّهُ دِينٌ خَلاَ بِيسُ
4–شَدُّوا الجِمَالَ بِأَكْوَارٍ عَلَى عَجَلٍ وَالظُّلْمُ يُنْكِرُهُ القَوْمُ المَكَايِيسُ
5–كَانُوا كَسَامَةَ إِذْ شَ عْـ مَنَازِلَهُ ثُمَّ اِسْتَمَرَّتْ بِهِ البُزْلُ القَنَاعِيسُ
6–حَنَّتْ قَلُوصِي بِهَا وَاللَّيْلُ مُطَرَّ قٌ بَعْدَ الهُدُوِّ وَشَاقَتْهَا النَّوَاقِيسُ
7–مَعْقُولَةٌ يَنْظُرُ التَّشْرِيقَ رَاكِبُهَا كَأَنَّهَا مِنْ هَوَى للرَّمْلِ مَسْلُوسُ
8–وَقَدْ لاَحَ سُهَيْلٌ بَعْدَمَا هَجَعُوا كَأَنَّهُ ضَرَمٌ بِالكَفِّ مَقْبُوسُ
9–أَنَّى طَرَبْتُ ،وَلَمْ تُلْحَيْ عَلَى طَرَبٍ وَدُونَ إِلْفِكَ أَمْرَاتٌ أَمَالِيسُ
10–حَنَّتْ إِلَى نَخْلَةِ القُصْوَى فَقُلْتُ لَهَا : بَسْلٌ عَلَيْكَ أَلاَ تِلْكَ الدَّهَارِيسُ
11–أُمِّيَ شَآمِيَّةً ــ إِذْ لاَ عِرَاقَ ــ لَنَا قَوْمًا نَ وَدَّهُمُ إِذْ قَوْمُنَا شُوسُ
12–لَنْ تَسْلُكِيَ سُبُلَ البَوْبَاةِ مُنْجِدَةً مَا عَاشَ عَمْرُو ،وَمَا عُمِّرْتَ قَابُوسَ
13–لَوْ كَانَ مِنْ آلِ وَهْبٍ بَيْتُهَا عَصَبُ وَمِنْ نَذِيرَ وَمَنْ عَوْفٍ مَحَامِيسُ

14–أَوْدِى بِهِمْ مَنْ يُرَادِينِي ،وَأَعْلَمُهُمْ جُودُ الأَكُفِّ إِذَا مَا اسْتَعْسَرَ البُوسُ
15–يَا حَارَ!إِنِّي لَمَنْ قَوْمٍ أُولِي حَسَبٍ لاَ يَجْهَلُونَ إِذَا طَاشَ الضَّغَابِيسُ
16–آلَيْتَ حَبَّ العِرَاقِ الدَّهْرِ أَطْعَمَهُ وَالحَبُّ يَأْكُلُهُ فِي القَرْيَةِ السُّوسُ
17–لَمْ تَدْرِ بَصْرِى بِمَا آلَيْتُ مَنْ قَسَمٍ وَلاَ دِمَشْقَ إِذَا دِيسَ الكَدَادِيسُ
18–عَيَّرْتُمُونِي بِلاَ ذَنَبٍ جِوَارَكُمُ هَذَا نَصِيبٌ مِنَ الجِيرَانِ مَحْسُوسُ
19–فإِنَّ تَبَدَّلْتُ مَنْ قَوْمِي عَدِيَّكُمُ إِنِّيَ إِذًا لَضَعِيفُ الرَّأْيِ مَأْلُوسُ
20–كَمْ دُونَ أَسْمَاءَ مَنْ مُسْتَعْمِلٍ قَذَفٍ وَمِنْ فَلاَةٍ بِهَا تُسْتَوْدَعُ العِيسُ
21–وَمَنْ ذُرَى عَلَمٍ نَاءَ مَسَافَتَهُ كَأَنَّهُ فِي حُبَابِ المَاءِ مَغْمُوسُ
22–جَاوَزْتُهُ بِأَمُونٍ ذَاتَ مَعْجَمَةٍ تَنْجُو بِكَلْكَلِهَا وَالرَّأْسُ مَعْكُوسُ

– 5 –

وقال المتلمس أيضا [طويل] :

1–أَعَاذِلُ ! إِنَّ المَرْءَ رَهْنُ مُصِيبَةٍ صَرِيعَ لِعَافِى الطَّيْرِ أَوْ سَوْفَ
2–فَلاَ تَقْبَلَنْ ضَيْمًا مَخَافَةَ مِيتَةٍ يُرْمَسُ وَمُوتَنْ بِهَا حُرًّا وَجِلْدُكَ
3–فَمَا النَّاسِ إِلاَّ مَا رَأَوْا وَتَحَدَّثُوا أَمْلَسُ وَمَا العَجْزُ إِلاَّ أَنْ
4–فَمِنْ طَلَبَ الأَوْتَارِ مَا حَزَّ أَنْفَهُ يُضَامُوا فَيَجْلِسُوا قَصِيرٌ
5–نَعَامَةُ لَمَّا صَرَّعَ القَوْمَ رَهْطَهُ ،وَخَاضَ المَوْتَ بِالسَّيْفِ بَيْهَسُ
6–أَلَمْ تَرَ أَنَّ الجَوْنَ أَصْبَحَ رَاسِيًا تَبَيَّنَ فِي أَثْوَابِهِ كَيْفَ يَلْبَسُ
7–عَصَى تُبَّعًا أَيَّامَ أُهْلِكَتِ القُرَى تَطِيفُ بِهِ الأَيَّامُ مَا يَتَأَيَّسُ
8–هَلُمَّ إِلَيْهَا قَدْ أُثِيرَتْ زُرُوعُهَا يُطَانُ عَلَى صُمَّ الصَّفِحِ وَيُكْلَسُ
9–وَذَاكَ أَوَانَ العِرْضِ حِ يَّ ذُبَابُهُ وَعَادَتْ عَلَيْهَا المَنْجَنُونَ تَكَدَّسُ
10–فَإِنَّ يُقْبَلُوا بِالوُدِّ نُقْبِلُ بِمِثْلِهِ زَنَابِيرُهُ وَ الأَزْرَقُ المُتَلَّمِسُ
11–وَجَمْعُ بَنِي قُرَّانَ فَاعْرِضْ عَلَيْهِمْ وَإِلاَّ فَإِنَّا نَحْنُ آبَى وَأَشْمَسُ
فَإِنْ يَقْبَلُوا هَاتَا الَّتِي نَحْنُ نُوبَسُ

-6-

وقال أيضا حين لحق بالشام هاربا من عمرو بن هند يُحَرِضُ بني قلابة رَهْطَهُ [كامل]

إِنَّ الحَبِيبَةَ حُبُّهَا لَمْ يَنْفَدِ ... وَاليَأْسُ يُسْلِي ،لَوْ سَلَوْتَ ،أَخَادَدِ
قَدْ طَالَ مَا أَحْبَبْتَهَا وَوَدِدْتُهَا ... لَوْ كَانَ يُغْنِي عَنْكَ طُولُ تَوَدُّدِ
إِنَّ العِرَاقَ وَأَهْلَهُ كَانُوا الهَوَى ... فَإِذَا نَأَى بِي وُدُّهُمْ فَلْيَبْعُدِ
فَلْتَتْرُكَنَّهُمُ بِلَيْلٍ نَاقَتِي ... تَذَرُ السِّمَاكَ وَ تَهْتَدِي بِالْفَرْقَدِ
تَغْدُو إِذَا وَقَعَ المَمَرُّ بِدَفِّهَا ... عَدْوَ النَّحُوصِ تَخَافُ ضِيقَ المَرْصَدِ
أُجُدٌ إِذَا اسْتَنْفَرْتُهَا مِنْ مَبْرَكٍ ... حُلِبَتْ مَغَابِنُهَا بِرُبٍّ مُعْقَدِ
وَإِذَا الرِّكَابُ تَوَاكَلَتْ بَعْدَ السُّرَى ... وَجَرَى السَّرَابُ عَلَى مُتُونِ الجَدْجَدِ
مَرَحَتْ وَطَاحَ المَرْوُ مِنْ أَخْفَافِهَا ... جَذْبَ القَرِينَةُ لِلنِّجَاءِ الأَجْرَدِ
لِبِلَادِ قَوْمٍ لاَ يُرَامُ هَدِيَّهُمْ ... وَهَدِيُّ قَوْمٍ آخَرِينَ هُوَ الرَّدَى
كَطُرَيْفَةُ بْنُ العَبْدُ كَانَ هَدِيَّهُمْ ... ضَرَبُوا قَذَالَةَ رَأْسِهِ بِمُهَنَّدِ
وَابْنَيْ أُمَامَةَ قَدْ أَخَذَتْ كِلَيْهِمَا ... وَإِخَالُ أَنَّكَ ثَالِثُ بِالأَسْوَدِ
إِنَّ الخِيَانَةُ وَالمَغَالَةُ وَالخَنَا ... وَالغَدْرَ أَتْرُكُهُ بِبَلْدَةِ مُفْسِدِ
مَلَكٌ يُلاَعِبُ أُمَّهُ وَقَطِينَهَا ... رِخْوَ المَفَاصِلِ أَيْرُهُ كَالمِرْوَدِ
بِالبَابِ يَطْلُبُ كُلَّ طَالِبَ حَاجَةٍ ... فَإِذَا خَلاَ ،فَالمَرْءُ غَيْرُ مُسَدَّدِ
فَإِذَا حَلَلْتَ وَدُونَ بَيْتِيْ غَاوَةٌ ... فَلْيَرْقُ بِأَرْضِكَ مَا بَدَا لَكَ وَارْعُدِ
أَبَنِي قِلاَبَةُ ،لَمْ تَكُنْ عَادَاتُكُمْ ... أَخْذُ الدَّنِيَّةِ قَبْلَ خُطَّةِ مِعْضَدِ
لَنْ يَرْحَضَ السَّوْءَاتِ عَنْ أَحْسَابِكُمْ ... نَعَمُ الحَوَاثِرِ إِذْ تُسَاقُ لِمَعْبَدِ
فَالعَبْدُ عَبْدُكُمْ اُقْتُلُوا بِأَخِيكُمْ ... كَالعَيْرِ أَعْرَضَ جَنْبَهُ لِلْمِطْرَدِ

– 7 –

وقال المتلمس أيضا [طويل]

1–تَفَرَّقَ أَهْلِي مِنْ مُقيمٍ وَظَاعِنْ فَلِلّهِ دَرّى أَيَّ أَهْلِيَ أَتْبَعُ
2–أَقَامَ الذِّينَ لاَ أُبَالِي فِرَاقَهُمْ وَشَطَّ الذِّينَ بَيْنَهُمْ أَتَوَقَّعُ
3–عَلَى كَلِّهِمْ آسَى ،وَلِلأَصْلِ زُلْفَةٌ فَزَحْزِحْ عَنْ الأَدْنَينَ أَنْ يَتَصَدَّعُوا
4–وَفَارَقَ أَهْلِي أَهْلَ عَوْفِ بِنْ عَامِرٍ وَكَانَتْ خَوَى عَوْفٍ قَدِيمًا تَطَلَّعُ
5–قَضَى ابْنِ مُعَاذٍ مَرَّةً دُونَ قَوْمِهِ بِعَيْبَ ،وَأَمْرِي مَا يَكَادُ يُجَمَّعُ
6–أَمَرتُهُمْ أَمْرِي بِمُنْعَرِجِ اللَّوَى وَلاَ أَمْرَ لِلْمَعْصِيَّ إِلاَّ مُضيِّعُ
7–أَلَكْنِي إِلَى قَوْمِي ضُبَيْعَةَ أَنَّهُمْ أُنَاسِيُ ،فَلُومُوا بَعْدَ ذَلِكَ أَوْدَعُوا
8–وَقَدَ كَانَ أَخْوَالِي كَرِيمًا جِوَارُهُمْ وَلَكِنَّ أَصْلَ العُودِ مِنْ حَيْثُ يُنْزِعُ
9–فَلاَ تَحْسِبَنِّي خَاذِلاً مُتَخَلِّفًا وَلاَ عَيْنُ صَيْدٍ مِنْ هَوَايَ ،وَلَعْلَعُ
10–وَلَكِنَنِّي أَغْرَبْتُ فِي جَيْشٍ طُوَّسٍ وَكَانَتْ مَعَدَّ كُلَّ أَوْبٍ تَصَدَّعُ

– 8 –

وقال المتلمس أيضا ، وهي من الأصمعيات والمفضليات [وافر] :

1–صَبَا مِنْ بَعْدَ سَلْوَتِهِ فُؤَادِي وَأَسْمَحَ لِلْقَرِيْنَةِ بِانْقِيَادِ
2–كَأَنِّي شَارِبٌ يَوْمَ اسْتَبَدُّوا وَحَثَّ بِهِمْ لَدَى المَوْمَاةِ حَادِ
3–عُقَارًا عُتِّقَتْ فِي الدَّنِّ حَتَّى كَأَنَّ حَبَابَهَا حَدَقُ الجَرَادِ
4–جَمَادِ لَهَا جَمَادِ ! ، وَلاَ تَقُولِي لَهَا أَبَدًا إِذَا [ذُكِرَتْ : حَمَادِ !]
5–فَإِمَّا حُبُّهَا عَرَضًا ،وَإِمَّا بَشَاشَةَ كُلَّ عِلْقَ مُسْتَفَادُ
6–وَأَعْلَمُ عِلْمَ حَقَّ غَيْرَ ظَنَّ وَتَقْوَى اللهِ مِنْ خَيْرِ العَتَادِ
7–لَحِفْظُ المَالِ أَيْسَرُ مِنْ بُغَاهُ وَسَيْرٍ فِي البِلاَدِ بِغَيْرِ زَادِ
8–وَإِصْلاَحُ القَلِيلُ يَزِيدُ فِيهِ وَلاَ يَبْقَى الكَثِيرُ مَعَ الفَسَادِ

– 9 –

وقال المتلمس أيضا يصف طرحه الصحيفة [كامل]

1–مَنْ مُبْلِغُ الشُّعَرَاءِ عَنْ أَخَوَيْهِمُ خَبَرًا ،فَتَصْدُقُهُمْ بِذَاكَ الأَنْفُسَ
2–أَوْدَى الَّذي عَلَّقَ الصَّحيفَةُ مِنْهُمَا وَنَجَا ــ حِذَارَ حِبَائِهِ ــ المُتَلَمِّسُ
3–أَلْقَى صَحيفَتَهُ ،وَنَجَّتْ كُورَهُ عَنْسٌ مُدَاخِلَهُ الفَقَارَةِ عِرْمِسُ
4–عَنْسٌ إذَا ضَمَرَتْ تَعَ رَّزَ لَحْمَهَا وَإِذَا تَشُدُّ بِنَعْسِهَا لاَ تَنْبُسُ
5–وَجْنَاءُ قَدْ طَبَخَ الهَوَاجِرُ لَحْمَهَا وَكَأَنَّ نُقْيَتَهَا أَديمٌ أَمْلَسُ
6–وَتَكَادُ مِنْ جَزَعٍ يَطيرُ فُؤَادُهَا إِنْ صَاحَ مُكَّاءُ الضُّحَى مُتَنَكِّسُ
7–أَلْقِ الصَّحيفَةَ ــ لاَ أَبَا لَكَ ــ إِنَّهُ يُخْشَى عَلَيْكَ مِنَ الحَبَاءُ النَّقْرَسِ
8–وَعَلِمْتَ أَنِّي قَدْ مُنيتُ بِنَيْطَلٍ إِذْ قيلَ كَانَ مِنْ آلِ دَوْفَنَ قَوْمَسُ
9–وَفَرَرْتُ خَشْيَةَ أَنْ يَكُونَ حِبَاؤُهُ عَارًا يُسَبُّ بِهِ قَبيلِي أَحْمَسُ
10–وَتَرَكْتُ حَيَّ بَنِّي ضُبَيْعَةَ خَشْيَةَ أَنْ يُوتَرُوا بِدَمِي وَجِلْدِي أَمْلَسُ
11–ثَكَلَتْكَ يَا بْنَ العَيْدِ أُمَّكَ سَادِرًا أَبِساحَةِ المَلَكُ الهُمَامُ تَمَرَّسَ

–10 –

وقال المتلمس أيضا ، يذكر عاقبة عصيان :

1 -عَصَاني فَمَا لاَقَ الرَّشَادَ ، وَإِنَّمَا تَبَيَّنَ مِنْ أَمْــرَ الغَوِّي عَــوَاقِبَهُ
2 -فَأَصْبَحَ مَحْمُولاً عَلَى ظَهْرِ أَلَّةٍ يَمُجُّ نَجيعَ الجَوْفِ مِنْـهُ تَرَائِبُهُ
3 -فَإِلاَّ تَجَلَّلْـهَا يُعَالُوكَ فَوْقَـهَا وَكَيْفَ تُوَقَّى ظَهْرَ مَا أَنْتَ رَاكِبَهُ

– 11 –

وقال المتلمس أيضا لابنه [طويل] :

1 -لَعَلَّكَ يَوْمًا أَنْ يَسُرَّكَ أَنَّنِي شَهِدْتَ وَقَدْ رَمَّتْ عِظَامِي فِي قَبْرِي
2–فَتُصْبِحَ مَظْلُومًا تُسَامُ دَنِيَّةً حَرِيصًا عَلَى مِثْلِي ، فَقيرًا إِلَى نَصْرِي
3–وَتَهْجُرُكَ الإِخْوَانُ بَعْدِي وَتُبْتَلَى وَيَنْصُرُ نِي مِنْكَ المَلِيكُ فَلاَ تَدْرِي
4–وَلَوْ كُنْتَ حَيًّا قَبْلَ ذَلِكَ لَمْ تُرَمْ لَهُ خُطَّةٌ خَسْفًا ، وَشُوورْتَ فِي الأَمْرِ

–

وقال المتلمس أيضا [بسيط] :

1–إِنَّ الهَوَانَ حِمَارُ القَوْمِ يَعْرِفُهُ والحَرُّ يُنْكِرَهُ وَالرِّسَالَةُ الأُجُدُ
2–كُونُوا كَبَكْرٍ كَمَا قَدْ كَانَ أَوَّلَكُمْ وَلاَ تَكُونُوا كَعَبِدِ القَيْسِ إِذْ قَعَدُوا
3–يُعْطُونَ مَا سُئِلُوا وَ الخَطَّ مَنْزِلُهُمْ كَمَا أَكَبَّ عَلَى ذي بَطْنِهِ الفَهْدُ
4–وَلَنْ يُقِيمَ عَلَى خَسْفٍ يُسَامُ بِهِ إِلاَّ الأَذَلاَّنِ : غَيْرُ الأَهْلِ وَالوَتَدُ
5–هَذَا عَلَى الخَسْفِ مَرْبُوطٌ بِرُمَّتِهِ وَذَا يُشَجُّ فَمَا يَرْثَى لَهُ أَحَدُ
6–فَإِنْ أَقَمْتُمْ عَلَى ضَيْمٍ يُرَادُ بِكُمْ فَإِنَّ رَحْلِي لَكُمْ وَالٍ وَمُعْتَمَدُ
7–كُونُوا كَسَامَةٍ إِذْ شَعْفٌ مَنَازِلَهُ إِذْ قِيلَ جَيْشٌ ،وَجَيْشٌ حَافِظٌ رَصَدُ
8–شَدَّ المَطِيَّةَ ، بِالأَنْساعُ فَانْحَرَفَتْ عَرْضَ التَّنُوفَةِ حَتَّى مَسَّهَا النَّجَدُ
9–وَفِي البِلاَدِ ،إِذَا مَا خِفْتَ نَائِرَةً مَشْهُورَةٌ ، عَنْ وُلاَةِ السَّوْءِ مُبْتَعَدُ

وقال المتلمس أيضا [كامل]:

1–أَبْلَغْ ضُبَيْعَةَ ، كَهْلَهَا وَوَلِيدَهَا وَالحَرْبُ تَنْبُو بِالرِّجَالِ وَتَضْرِسُ
2–القَوْمُ آتُوكُمْ بِأَرْعَنِ جَحْفَلِ حَنِقِينَ إِلاَّ تَفْرِسُوهُمْ تُفْرَسُوا
3–خَيْرٌ مِنْ القَوْمِ العُصَاةِ أَمِيرَهُمْ يَا قَوْمُ ،فَاسْتَحْيُوا: النِّسَاءُ الجُلَّسِ
4–مَا إِنْ أَزَالَ أَذُبُّ عَنْكُمْ كَاشِحًا قَدْ كَادَ مِنْ حَنَقٍ بِسُمٍّ يَقْلِسُ
5–أَتَقُولُ :هُمْ مَنَعُوا حَنِيفَةَ حَقَّهُمْ بَعْدَ الكَفَالَةِ وَالتَوَثُّقِ أَمْ نَسُوا
6–لَمْ يَعْلَمُوا أَنْ قَدْ مَشَى حَذَرَ الخَزَى بِالسَّيْفِ لِلْمَوْتِ ابْنُ بَدْرَةَ بَيْهَسُ

– 14 –

وقال المتلمس أيضا [طويل]:

1 - 1–إِنِّيَ لَقَطَّاعُ اللُّبَانَةِ وَالهَوَى إِذَا مَا حِبَالُ الغَانِيَاتُ تَلَبَّسُ
2–وَأَدْمَاءَ مِنْ حُرِّ الهِجَانُ كَأَنَّهَا بِحُرٍّ الصَّرِيمُ نَابِئٌ مُتَوَجِّسُ
3–لَهُ جُدَدٌ سُودٌ كَأَنَّ أَرَنْدَجًا بِأَكْرِعِهِ ،وَبِالْذِرَاعَيْنِ سُنْدُسُ
4–وَبِالْوَجْهِ دِيبَاجُ وَفَوْقَ سَرَاتِهِ دَيَا بُوذَةٌ وَالرَّوْقُ أَسْحَمُ أَمْلَسُ
5–يَجُولُ بِذِي الأَرْطَى كَأَنَّ سَرَاتَهُ كَبَرْقٍ نَزِيعٍ وَالسَّحَابَةُ تَرْجُسُ
6–فَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ كَأَنَّمَا إِلَى دِفْهَا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مُعْرَسُ
7–إِلَى رَبِّهَا قَيْسٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي فَلاَ فَرَحٌ قَيْسٌ ،وَلاَ مُتَعَبِّسٌ
8–تَنَاوَلَنِي مِنْ أَرْضِهِ وَسَمَائِهِ بِرَحْبِ ذِرَاعٍ ،مَاجِدٌ مُتَأَنِّسٌ
9–إِذَا بَلَغَتْ قَيْسَ الْيَمَانِيَّ نَاقَتِي فَأَيُّ خَلِيلُ بَعْدَ قَيْسَ تَلَمَّسُ
10–لَعَمْرِي لَنِعْمَ المَرْءُ قَيْسٌ إِذَا انْتَهَى إِلَـى بَابِـهِ رَاجٍ لَهُ لَيْـسَ يَحْـبِـسُ

– 15 –

وقال المتلمس أيضا لعمرو بن هند [كامل]

1–أَلَكَ السَّدِيرُ وَبَارِقٌ وَمُبَايِضٌ ،وَلَكَ الخَوَرْنَقْ
2–وَالقَصْرُ ذُو الشُّرُفَاتِ مِنْ سِنْدَادُ وَالنَّخْلُ المُبَسَّقْ
3–وَالغَمْرُ ذُو الأَحْمَاءِ ،وَالْـــــــ لَّذَّأَتُ مِنْ صَاعٍ وَدَيْسَقْ
4–وَالثَّعْلَبِيَّةُ كُلُّهَا وَالْبَدْوُ مِنْ عَانٍ وَمُطْلَقْ
5–وَتَظَلُّ فِي دُوَّامَةِ الْـــــــ مَوْلُودِ يُظْلَمُهَا تَحَرَّقْ ؟!
6–فَلَئِنْ تَعِشْ فَلْيَبْلُغَنْ أَرْمَاحُنَا مِنْكَ المُخَنَّقْ
7–أَبْقَتْ لَنَا الأَيَّامُ وَ الْـــــــ لَّزْبَاتُ وَالعَانِي المُرَهَّقْ
8–جُرْدًا بِأَطْنَابِ البُيُو تِ تُعِلُّ مِنْ حَلَبٍ وَتُغْبَقْ
9–وَمُثَقَّفَاتٍ ذُبَّلاً حُصْدًا ، أَسِنَّتُهَا تَأَلَّقْ
10–وَالبَيْضِ وَالزَّغْفِ المُضَا عَفَ سَرْدُهُ حَلَقٌ مُوَثَّقْ
11–وَصَوَارِ مَا نَعْصَى بِهَا فِيهَا لَنَا حِصْنٌ وَمَلْزَقْ
12–وَمَحَلَّةً زَوْرَاءَ فِي حَافَاتِهَا العِقْبَانُ تَخْفِقْ
13–وَإِذَا فَزِعْتَ رَأَيْتَنَا حَلَقًا وَعَادِيَةً وَرَزْدَقْ
14–مَا لِلَّيُوثِ وَأَنْتَ جَا مِعُهَا بِرَأْيِكَ لاَتُفَرَّقْ

15–وَالظُّلْمُ مَرْبُوطٌ بِأَ فْ نِيَةِ البُيُوتِ أَغَرُّ أَبْلَقْ

– 16 –

وقال المتلمس أيضا [طويل]:

1 -لَمْ يَرْجِعُوا مِنْ خَشْيَةِ المَوْتِ الرَّدَى وَقَدْ جَلَبَتْـهَا مِنْ بَعيدٍ جَــوَالِبُ

2 -سَيَمْنَعُهَا مِــنْ أنْ تَـرُدَّ حَفيظَــةً فَوَارِسُ صَعْبٍ وَ الكُمَاةُ مُحَارِبُ

– 17 –

وقال المتلمس أيضا [طويل]

1–خَلِيلَيَّ! إِمَّا مُتُّ يَوْمًا وَزُحْزِحَتْ مَنَايَاكُمَا فيمَا يُزَحْزُحُهُ الدَّهْرُ

2–فَمُرَّ عَلَى قَبْرِي ،فَقُومَا فَسَلِّمَا وَقُولاَ :سَقَاكَ الغَيْثُ وَالقَطْرُ يَا قَبْرُ !

3–كَأَنَّ الذي غَيَّبْتُ لَمْ يَلْهُ سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ ، وَالدُّنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ

4–وَلَمْ تَسْقِهِ مِنْهَا بِعَذِبِ مُمَتَّعٍ بَرُودٍ ،حَمَتْهُ القَوْمَ رَجْرَاجَةٌ بِكْرُ

5–وَلَمْ يَصْطَبِحْ في يَوْمَ حَرٍّ وَ قِرَّةٍ حُمَيَّا ،فَدَبَّتْ في مَفَاصِلِهِ الخَمْرُ

6–وَلَمْ يَرْعَ العيسَ الكَوَانِسَ بالضُّحَى بِأَسْرَارِ مَوْلَىً ، أَلَدَّتْهُ صُفْرُ

7–لَسَسْنَ بُقُولَ الصَّيْفِ ، حَتَّى كَأَنَّمَا بِأَلْسِنَتِهَا ــ مَنْ لَسَّ حُلَّبِهَا ــ الصَّقْرُ

8–وَلَمْ يَمْدَحَ القَرْمَ الهُمَامَ ،بِكَفِّهِ لَطَائِمُ يُسْقَى مِنْ فَوَاضِلِهَا القَفْرُ

9–رَمَى نَحْوَهُ في النَّاسِ ،وَالنَّاسُ حَوْلَهُ وَذُو يُسْ رَةٍ عِلَبٌ مَنَاكِبَهُ سُعْرُ

10–وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العَسيفَانِ أَطْرَهَا إِسَارًا وَأَطْرًا،فَاِسْتَوَى الأَطْرُ وَالأَسْ رُ

11–تُرَامِقُهُ المِقْلاَدُ حَتَّى تَمَكَّنَتْ إِلَيْهِ طَوَالَ البَابِ مَرَّدَهُ الجَدْرُ

12–فَخَافَ ،وَقَدْ حَلَّتْ لَهُ مِنْ فُؤَادِهِ مَحَلَّ جَليلِ الشَّأْنِ قَدَّمَهُ الأَمْرُ

ب–الشعر المنسوب للشاعر مما لم يرد في مخطوطة الديوان :

– 1 –

وقال المتلمس في عصيان طرفة إيّاه وتركه نصيحته [طويل]

1 -أَلاَ أُبْلِغَا أَفْنَاءَ سَعْدِ بْنَ مَالِكٍ رِسَالَةَ مَنْ قَدْ صَارَ فِي الغَرْبِ جَانِبَهُ

– 2 –

<< ... وأما أراب الذي لا يتعدى فمعناه أتى بريبة كما تقول : أَلاَمَ ، إذا أتى بما يُلاَمُ عليه ، وعلى هذا يتوجه البيت المنسوب إلى المتلمس أو إلى بشار بن بُرْد ، وهو [طويل]:

1 -أَخُوكَ الَّذي إِنْ رِبْتَهُ قَالَ : إِنَّمَا أَرَبْتَ ،وَإِنَّ لاَيَنْتَهُ لاَنَ جَانِبَهُ

– 3 –

... أخبرني أبو عبيدة معمر بن المثنّى أن شُبَيْل بن عَزْرَةَ الضُّبَعِيَّ أنشده هذه الأبيات للمتلمس ، وكان عالما بشعره لأنهما جميعا من بني ضبيعة ... [طويل]:

1 -إِذَا كُنْتَ فِي كُلِّ الأُمُورِ مُعَاتِبًا صَدِيقَكَ لَمْ تَلْقَ الذِي تُعَاتِبَهُ

2 -فَعِشْ وَاحِدًا ،أَوْصِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ مُقَارِفُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَانِبُهُ

3 -إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مِرَارًا عَلَى القَذَى ضَمِئْتَ ، وَأَيُّ النَّاس تَصْفُو مَشَارِبَهُ ؟

– 4 –

وقال المتلمس [طويل]:

1 -قَلَيْتُكَ فَاقْلِينِي فَلاَ وَصْلَ بَيْنَنَا كَذَلِكَ مَنْ يَسْتَغْنِ يَسْتَغْنِ صَاحِبُهْ

2 -خَلِيلٌ بَدَا لِيَ النُّصحُ مِنْهُ فَلَمْ أَكُنْ لِأَصْرِمَهُ مَا سَوَّغَ المَاءَ شَارِبُهْ

3 -عَصَانِي فَمَا لاَقَ الرَّشَادَ ،وَإِنَّمَا تَبَيَّن مِنْ أَمْرِ الغَــوِّي عَوَاقِبَـهُ

– 5 –

قال المتلمس [طويل]:

1 -فَلَوْ أَنَّ مَحْمُومًا بِخَيْبَرَ مُدْنَفًا تَنَشَّقَ رَيَّاهَا لأَقْلَعَ صَالِبُهْ

–6 –

1 -جَزَانِي أَخُو لَخْمٍ عَلَى ذَاتِ بَيْنَنَا جَزَاءَ سِنِمَّارَ ،وَمَا كَانَ ذَا ذَنْبٍ

–7 –

قال المتلمس [كامل] :

1 -لَسْنَا كَمَنْ حَلَّتْ إِيَّاد دَارَهَا تَكْرِيتَ تَنْظُرُ حَبَّهَا أَنْ يُحْصَدَا

– 8 –

وفي قريب من المعنى قول المتلمس [طويل]:

1 -مَنْ كَانَ ذَا عَضُدٍ يُدْرِكُ ظُلاَمَتَهُ إنَّ الذَّليلَ الذي لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ

– 9 –

وأنشد الأصمعي للمتلمس الضبعي [طويل]:

1 -إذَا جَاوَزْتَ مَنْ ذَاتَ عِرْقٍ ثَنِيَّةَ فَقُلْ لأَبِيْ قَابُوسَ مَا شِئْتَ فارْعُدِ

– 10 –

وقال المتلمس [بسيط] :

1 -لَكِنَّهُ حَوْضُ مَنْ أَوْدَى بِإِخْوَتِهِ رَيْبَ المَنُونِ فَأَضْحَى بَيْضَةٍ البَلَدِ

– 11 –

وقال المتلمس أيضا [طويل]:

1 -بَهْرًا لِمَنْ غَرَّتْ صَحيفَةَ مُنْذِرٍ وَإِنْ كَانَ عَقْدٌ مِنْكُمْ مُتَظَاهِرُ

2 -لَقَدْ كَانَ فيكُمْ لَوْ وَفَيْتُمْ لَجَارَكُمْ لِحَي وَرِقَابٌ [عَرْدَةٌ] وَمَنَاخِرُ

– 12 –

وقال العباس بن مرداس ، وقيل المتلمس [الوافر]:

1 -وَيُعْجِبُكَ الطَّريرُ فَتَبْتَليهِ فَيُخْلِفُ ظَنَّكَ الرَّجُلُ الطَّريرُ

– 13 –

وكل صحيفة فهي رق لرقة حواشيها ،ومنه قول المتلمس [كامل]:

1 -فَكَأَنَّمَا هِيَّ مِنْ تَقَادُمِ عَهْدِهَا رِقٌّ أُتيحَ كِتَابُهَا مَسْطُورُ

–14 –

وقال المتلمس [طويل] :

<< إِلىَ ابْنِ الجُلَنْدي صَاحِبُ الخَيْلِ جَيْفَرْ >>

– 15 –

وقال المتلمس [رمل] :

1 -أَنْتَ مَثْبُورٌ غَوِّيٌ مُتْرَفٌ ذُو غَوَايَاتٍ وَ مَسْرُورٌ بَطِرْ

– 16 –

وقال المتلمس في تحسين القبيح [سريع] :

1 -يَا عَائِبَ الفَقْرِ أَلاَ تَزْدَجِـرْ عَيْبُ الغِنَـى أَكْبَـرُ لَوْ تَعْتَبِرْ

2 -مِنْ شَرَفِ الفَقْرِ وَمِنْ فَضْلِهِ عَلَى الغِنَى إِنْ صَحَّ مِنْكَ النَّظَرَ

3 -أَنَّكَ تَعْصِي كَيْ تَنَال الغِنَى وَلَيْسَ تَعْصِـي اللهِ كيْ تَفْقَـرْ

– 17 –

قال المنتخل [وجاء في نسخة قال المتلمس] :

1 -لا دُرَّ دَرِّيَ إنْ أَطْعَمْتُ رَائِدَهُمْ قَرْفَ الحَيِّ وَ عِنْدِي البُرُّ مَكْنُوزُ

– 18 –

... فأجابها المتلمس [طويل] :

1 -بِأَقْرَبِ دَارَ يَا أُمَيْمَةَ فَاعْلَمِي وَمَازِلْتُ مُشْتَاقًا إذَا الرُّكبُ عَرَّسُوا

– 19 –

وأنشد المتلمس يخاطب أخاه طرفة [كامل] :

1 -سِرْ قَدْ أَنَى لَكَ أَيُّهَا المُتَحَوِّسُ فَالدَّارُ قَدْ كَادَتْ لِعَهْدِكَ تُدْرَسُ

– 20 –

وقال المتلمس [كامل] :

1 -وَعَلَيْهِ مِنْ لَأْمِ الكَتَائِبُ لأْمَةٌ فَضْفَاضَةٌ فَبِمَا يَقُومُ وَيَجْلِسُ

– 21 –

وقال الأصمعيُّ :

العَيْنُ : المَطَرُ يقيم خمسا أو ستا ثم يُقْلِعُ ،قال : ويقال : أصابتنا عيْنٌ غَزِيرَةٌ

واحتج بقول المتلمس [كامل]:

1 -فَاجْتَابَ أَرْطَاةً ، فَلاَذَ بِدِفْئِهَا وَ العَيْنُ بِالجُونِ المِثَالِي تَرْجُسُ

– 22 –

قدم المتلمس وطرفة بن العبد على عمرو بن هند فقال : [بسيط]

1 -قُولاَ لِعَمْرُو بْنِ هِنْدٍ غَيْرَ مُتَّئِبِ يَا أَخْنَسَ الأَنْفِ،وَالأَضْرَاسُ كَالعَدَسِ

2 -مَلْكُ النَّهَارِ وَأَنْتَ اللَّيْلُ مُومَسَةٌ مَاءُ الرِّجَالُ عَلَى فَخْذَيْكَ كَالقَرَسِ

3 -لَوْ كُنْتَ كَلْبَ قَنيصٍ كُنْتَ ذَا جُدَدٍ تَكُونُ أُرْبَتَهُ فِي آخِرِ المَرَسِ

4 -لَعْوَا حَرِيصًا يَقُولُ القَانِصَانِ لَهُ : قُبِّحْتَ ذَا أَنْفِ وَجْهٍ ثُمَّ مُنْتَكِسِ

– 23 –

وقال يهجوه أي عمرو بن هند [طويل]:

1 -كَأَنَّ ثَنَايَاهُ إذَا اِفْتَرَّ ضَاحِكًا رُؤُوسَ جَرَادٍ فِي إِرِينَ تُخَشْخِشُ

–24 –

وقال المتلمس [بسيط]:

1 -إِنِّي كَسَانِي أَبُو قَابُوسَ مُرْفَلَةً كَأَنَّهَا سَلْخُ أَبْكَارِ المَخَارِيطَ

– 25 –

قتال المتلمس [بسيط]:

1 -مَحْبُوكَةٌ حُبِكَتْ مِنْهَا نَمَانِمُهَا مِنَ المَدَمْقَسِ أَوْ مِنْ فَاخِرِ الطُّوطِ

– 26 –

وأمّا قول المتلمس في تشبيهه وشي الحلل بالحماطيط [بسيط]:

1 -كَأَنَّمَا لَوْنُهَا وَالصُّبْحُ مُنْقَشِعٌ قَبْلَ الغَزَالَةِ أَلْوَانُ الحَمَاطِيطِ

– 27 –

وقال المتلمس [طويل]:

1 -إِلَى كُلِّ قَوْمٍ سُلَّمٌ يُرْتَقَى بِـهِ وَلَيْسَ إِلَيْنَا فِي السَّلاَلِيمِ مَطْلَعُ

2 -وَيَهْرُبُ مِنَّا كُلُّ وَحْشٍ وَيَنْتَهِي إِلَى وَحْشِنَا وَحْشَ الفَلاَةِ وَيَرْتَعُ

– 28 –

وقَال المتلمس [رجز]:

لاَ خَابَ مِنْ نَفْعِكَ مَنْ رَجَاكَ

بَسْلاً ،وَعَادَى اللهُ مَنْ عَادَاكَ

–29 –

وقال المتلمس [طويل]:

1 -عَرَفْتُ لأَصْحَابِ النَّجَائِبِ حِدَّةً [؟] إِذَا عَرَفُوا لِي فِي العُصُورِ الأَوَائِلِ

–30 –

قال المتلمس [طويل]:

1 -مِنْ الدَّارِمِّيِينَ الذِينَ دِمَاؤُهُمْ شِفَاءٌ مِنْ الدَّاءِ المَحَبَّةِ وَالخَبْلِ

– 31 –

قال المتلمس [كامل]:

1 -اِحْفَظْ نَصِيحَةَ مَنْ بَدَا لَكَ نُصْحُهُ وَكَذَكَ رَأْيَ الحُرِّ ــ جَهْدَكَ ــ فَاقْبَلْ

– 32 –

قال المتلمس [طويل]:

1 -تُعَيِّرُنِي سَلْمَى وَلَيْسَ بِقُضَأَةٍ وَلَوْ كُنْتُ مِنْ سَلْمَى تَقَرَّعْتَ دَرَامَا

–33 –

قال المتلمس [طويل] :

1 -تَجَاوَزْ عَنِ الأَذَنينَ وَاِسْتَبِقْ وُدَّهُمْ وَلَنْ تَسْتَطيعَ الحِلْمَ حَتَّى تَحَلَّمَا

– 34 –

وقال المتلمس [طويل]

1 -وَلَنْ يَلْبَثَ العَصْرَانِ : يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ إِذَا طَلَبًا أَنْ يُدْرِكَا مَا تَيَمَّمَا

–35 –

وقال المتلمس [طويل]:

- بِجِلِّقَ تَسْطُو بِامْرِئٍ مَا تَلَعْثَمَا

–36 –

.... وفيه قال المتلمس :

1 -وَكُنَّا إِذَا الجَبَّارُ ....

2 -إِذَا اخْتَلَفَتْ يَوْمًا رَبيعَةَ صَادَفَتْ لَنَا حَكَمًا عَدْلاً وَجَيْشًا عَرَمْرَمَا

– 37 –

.... وقوله ، وهو أحسن ما ورد في المستنبحات [طويل]:

1 -وَمُسْتَنْبِحٍ تَسْتَكْشِفُ الرِّيحُ ثَوْبَهُ لِيَسْقُطَ عَنْهُ ،وَهُوَ بِالثَوْبِ مُعْصِمُ

2 -عَوَى فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَعْدَ اعْتِسَافِهِ لِيَنْبَحَ كَلْبٌ ،أَوْ لِيُوقِظَ نُوَّمٌ

3 -فَجَاوَبَهُ مُسْتَسْمِعٌ الصَّوْتِ لِلنَّدَى لَهُ عِنْدَ إِتْيَانِ المُهِينِّ مَطْعَمُ

4 -يَكَادُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الضَّيْفُ مُقْبِلاً يُكَلِمَهُ مِنْ حُبِّهِ وَهُوَ أَعْجَمُ

– 38 –

.... فزعموا أن المتلمس أنشد هذا البيت [طويل]:

1 -وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْرَمِ

2 -كُمَيْتُ كِنَازَ اللَّحْمِ أَوْ حِمْيَرِيَّةُ مُوَاشِكَةٍ تَنْفَى الحَصَى بِمُلَثَّمِ

3 -كَأَنَّ عَلَى إِنْسَائِهِ عِذْقَ خَصْبَةٍ تَدَلَّى مِنَ الكَافُورِ غَيْرَ مُكَمَّمِ

– 39 –

وقال [طويل]:

1 -قُلْتُ لِقَوْمِي حِينَ جَاءَ ابْنُ مَالِكٍ خُذُوا حَقَّكُمْ مِنْ عُجْبِهَا المُتَقَسَّمِ

2 -وَإِنِّي لأَحْمِيَهَا وَأُعْطِيَ رِقَابَهَا وَأَمْنَعُهَا وَالخَيْلُ تَعْثُرُ بِالدَّمِ

– 40 –

وقال المتلمس الضبعي [طويل]:

1 -وَمَنْ يَبْغِ أَوْ يَسْعَى عَلَى النَّاسِ ظَالِمًا يَقَعْ غَيْرَ شَكٍّ لِلْيَدَيْنِ وَالفَمِ

– 41 –

وقال أيضا [الخفيف]:

1 -أَيُّهَا السَّائِلِي ، فَإِنَّنِي غَرِيبٌ نَازِحٌ عَنْ مَحَلَّتِي ،وَصَمِيمِي

– 42 –

وقال أيضا [رمل]:

1 -إنَّ شَرَّ النَّاسِ مَنْ يَكْشُرُ لِي حِينَ أَلْقَاهُ وَإِنْ غِبْتُ شَتَمْ

–43 –

وقال [كامل]:

1 -أَلْقَى صَحِيفَتَهُ كَيْ يُخَفِّفَ رَحْلَهُ وَالزَّادَ حَتَّى نَعْلَهُ أَلْقَاهَا

2 -وَمَضَى يَظُنُّ بَرِيدَ عَمْرُو خَلْفَهُ خَوْفًا وَفَارَقَ أَرْضَهُ وَقَلاَهَا

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. أبو البقاء العكبري: مسائل خلافية في النحر، تحقيق وتقديم: محمد خير الحلواني، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1412هـ1992م.
2. بهاء الدين عبد الله بن عقيل: شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1985م.
3. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986م.
4. الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2006م.
5. ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

6. خير الدين الزركلي: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، آيار(مايو)، 1986م.
7. رضي الدين الإستراباذي: شافية بن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسين، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م.
8. رضي الدين الإستراباضي: شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1992.
9. السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1408هـ1987م.
10. سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، لبنان، دت.
11. الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، 1978م.
12. طرفة بن العبد: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ2002م.
13. عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، المطبعة السعدية، مصر، ط1348هـ1930م.
14. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مكتبة محمد علي صبحي، القاهرة، ط6، دت.
15. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، علق عليه: محمود شاكر، مطبعة المديني، القاهرة، مصر، ط3، 1413هـ1992م.
16. ابن عصفور الإشبيلي: الممتع في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، الدار العربية للكتاب، تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، ط1، 1390هـ1970م.
17. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1972م.

18. أبو عمرو عثمان ابن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، دت.
19. أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الفكر ، بيروت، لبنان، ط4، دت.
20. ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت.
21. أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1952م.
22. أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، دت.
23. أبو الفتوح بن جني النحوي: المصنف، شرح لكتاب التصريف للإمام.
24. فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، أكتوبر 1985م.
25. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: عبد القادر احمد فراج، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1374هـ1955م، ط5، 1401هـ1981م.
26. المتلمس الضبعي: ديوان الشعر، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات جامعة الدول العربية، 1390هـ1970م.
27. أبو محمد الحريري البصري: شرح ملحة الإعراب، تحقيق وتعليق: بركات يوسف هبود، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، دت.
28. محمد بن علي المحلي: شفاء الغليل في علم الخليل، حققه وقدم له وعلق عليه: شعبان صالح، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ1991م.
29. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1407هـ1987م.
30. المرادي: الجنى الداني في حروف المعانين تحقيق: عبد الفتاح سليم شلبي، دار الشروق، جدة، المملكة العربية السعودية، ط2، 1981م.

31. ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط11، 1963م.

ثانيا: المراجع العربية:

1. إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت.
2. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلومصرية، دط، دت.
3. إبراهيم أنيس: مناهج البحث في اللغة، الشركة الجديدة، دار الثقافة بالدار البيضاء، المغرب، 1400هـ1979م.
4. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ط5، 1981م.
5. أحمد الزيات: تاريخ الأدب العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ط5، 1349هـ1930م.
6. أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة، مصر، ط13، 1999م.
7. أحمد الطريسي: النص الشعري بين الرؤيا البيانية والإشارية، دارية نظرية وتطبيقية، دار عالم الكتب الرياض، السعودية، دط، دت.
8. أحمد عثمان أحمد: المعلقات، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007م.
9. أحمد فليح وآخرون: مبادئ في علم الصرف، المركز القومي للنشر، ط1، دت.
10. أحمد ماهر البقري: أساليب النفي في القرآن: دار المعارف الإسكندرية، مصر، 1984م.
11. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط4، دت.
12. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط5، 1995م.

13. أحمد مطلوب: الأساليب البلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)،وكالة المطبوعات، الكويت، دت.
14. احمد مومن: اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، ابن عكنون، الجزائر، ط2، 2005م.
15. إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2008م.
16. آدم ثويني: علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م.
17. تمام حسان: اللغة العربية مبناها ومعناها.
18. تمام حسان: اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، ط1، 2000م.
19. تمتم حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة بالدار البيضاء، 1979م.
20. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م.
21. جلال الحنفي: العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد 1985م.
22. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ1987م.
23. حبيب مؤنسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية، جمالية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م.
24. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، دط، دت.
25. حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية للشعر الجاهلي، دار الثقافة، ط1، 1998م.
26. حلمي خليل: الكلمة، دراسة لغوية معجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م.
27. خليل أبي جهنة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان.ط1994.

28. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.
29. رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1993م.
30. رجاء عيد: البلاغة بين التقنية والتطور: منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، دت.
31. زبير دراقي: محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1994م.
32. زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر بن المعتز: منشورات جامعة قار يونس بنغازي، ليبيا، ط1، 1999م.
33. زين كامل الخويسكي: الجملة الفعلية المنفية في شعر المتنبي، مؤسسة شباب الجامعة لطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1986م.
34. سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1412هـ1992م.
35. أبو السعود حسنين الشاذلي: الأدوات النحوية وتعدد معانيبها النحوية، دراسة تحليلية تطبيقة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، دت.
36. أبو السعود حسنين الشاذلي: المركب الاسمي الإسنادي وأنماطه من خلال القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، دت.
37. سعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية مصر، ط1984م.
38. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.
39. السيد احمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب.
40. شكري عياد: مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيول برس، ط1، 1998م.

41. شكري عياد: موسيقى الشعر، الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، دط، دت.
42. شوقي ضيف: البلاغة، تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط2، دت.
43. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم الكتب، بيروت، لبنان، دط، دت.
44. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1985م.
45. الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، دط، دت.
46. عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط12، 1995م.
47. عبد الجواد إبراهيم: أسس علم التصريف(تصريف الأفعال والأسماء)، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1423هـ2002م.
48. عبد الحميد مصطفى السيد: المغني في علم الصرف، دط، دت.
49. عبد الستار عبد الطيف أحمد سعيد: أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي الحديث، 1999م.
50. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.
51. عبد العزيز شرف، محمد عبد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، السعودية، ط1407هـ1987م.
52. عبد العزيز: علم العروض والقافية.
53. عبد الفتاح محمد صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983م.
54. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، 1998م.

55. عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 1998م-1419هـ.
56. عبد الكريم مجاهد: علم الدلالة اللغوية عند العرب، دار ضياء، عمان، الأردن، 1985م.
57. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط3، 1409هـ1989م.
58. عبد المنعم خفاجي: النقد العربي ومذاهبه، مكتبة الكليات الأزهرية الصادقية، القاهرة، مصر، دط، دت.
59. عبده الراجحي: التطبيق النحوي،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1995م.
60. عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العبية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، ط1، 1421هـ2001م.
61. عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصرن 2000م.
62. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، دت.
63. عصام نورالدين: علم الأصوات، الفونيتيكا، دط، دت.
64. عفة الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.
65. علي الغريب محمد الشناوي: الصقر الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003م.
66. علي بوملحم في الأسلوب الأدبي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، دط، دت.
67. علي بوملحم: في الأسلوب الأدبي، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، دت.

68. عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقانبين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، دط، دت.
69. فايز الدايه: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1996م.
70. فتح الله سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، دت.
71. فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ2003م.
72. فريد عزض حيدر: علم الدلالة، دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآدابن 2005م.
73. فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها(علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن، ط2، 1409هـ.
74. كريم الوائلي: الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، دار وائل للطباعة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط،دت.
75. كريم زكي حسام الدين: أصول تراثية لعلم اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط2، 1985م.
76. كمال بشر: علم اللغة العام، الأصوات، دار غيب، مصر، ط2000م.
77. الأب لويس شيخو: شعراءُ النصرانية قبل الإسلام، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط2، دت.
78. ماهر دربال: الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، قرطاج للنشر والتوزيع، دط، دت.
79. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجالهلي، مدخل لغوي أسلوبين دار المعارف، ط1، 1988م.
80. محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، دط، دت.

81. محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، بيروت، لبنان، ط2006م.
82. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس العاصمة، الجمهورية التونسية، 1981م.
83. محمد حماسة عبد اللطيف، أحمد مختار عمر، مصطفى النحاس زفران: النحو الأساسي، دار الفكر العربين ط1997م.
84. محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، دت.
85. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربي في الجاهلية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1408هـ1988م.
86. محمد صالح ضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والطباعة، ط1، دت.
87. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة جديدة، الشركة المصرية العلمية للنشر ، القاهرة ، مصر، ط1، 1997م.
88. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1994م.
89. محمد عبد المنعم خفاجي: الشعر الجاهلي: دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1980م.
90. محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعيد فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الناشر الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1412هـ1992م.
91. محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، 1994م.
92. محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دت.
93. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث.

94. محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذهب الشعر ونقدهن دار النهضة ، القاهرة، دت.
95. محمد مصطفى أبو شوارب: علم العروض وتطبيقاته، مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، 2006م.
96. محمد منال عبد اللطيف: المدخل إلى علم الصرف، دار المسيرة، ط1، 2000م.
97. محمد مندور: في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، ط3، دت.
98. محمود أحمد الصغير: الأدوات النحوية.
99. محمود أحمد نحلة: لغة القرآن في جزء عم، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1981م.
100. محمود أحمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار المعرفة، الإسكندرية ، مصر، دط، دت.
101. محمود أحمد نحلة: نظام الجملة في شعر المعلقات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 19991م.
102. محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، 1420هـ1999م.
103. مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي، دار الوفاء للطباعة، ط1، 2001م.
104. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
105. مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.
106. مصطفى الصاوي الجويني: البديع اللغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية، 1993م.
107. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة، بيروت، لبنان،ط1، 1981م.

108. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002م.
109. منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، دت.
110. موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، أربد، الأردن، ط1، 2003م.
111. نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت.
112. نزيه إعلاوي: اللغة العربية، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الكندي، أربد، الأردن، ط1، 1999م.
113. نورالدين السد: دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، طبع في المطبعة الجزائرية للمجلات والجرائد، بوزريعة، الجزائر، دت.
114. الهادي جلطاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، عيون الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992م.
115. هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال، في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، حزيران(يونيو)، 2007م.
116. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينين ط1، فبراير، 1975م.
117. وهب رومية: شعرنا القديم ونقدنا الجديد، عالم المعرفة، دط، دت.
118. يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، مكتبة الأهلية، مصر، ط1، 1999م.
119. يوسف أبي العدوس: الإستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية، والجمالية، المكتبة الأهلية، عمان، الأردن، ط1، 1997م.
120. يوسف بكار: في العروض والقوافي، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط2، 19925م.

المراجع المترجمة:

1. بيير جيرو. الأسلوب والأسلوبية. ترجمة وتقديم: منذر عياشي. مركز الإنماء القومي. لبنان. دت .
2. جورج مولينيه. الأسلوبية. ترجمة وتقديم: بسام البركة. مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت لبنان ط2 .1427هـ – 2006.
3. جون ليونز. نظرية تشومسكي اللغوية. ترجمة: حلمي خليل دار المعرفة الجامعية. بيروت لبنان. ط. 1995 .
4. ريجيس بلاشار: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سبتمبر 1986.
5. غراهام هوف. الأسلوب والأسلوبية. تجمة: كاظم سعد الدين. دار آفاق عربية. بغداد .1998
6. فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، نقله إلى العربية: محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة: عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم، دار الثقافة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط1403هـ–1983م.
7. فندريس. اللغة. ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص. مطبعة لجنة البيان العربي. القاهرة. 1950 .
8. فيلي ساند ريس. نحو نظرية أسلوبية لسانية: ترجمة خالد محمود جمعة المطبعة العلمية. دمشق. ط1. 1424 هـ 2003
9. هنريش بليت. البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص. ترجمة وتعليق: محمد العمري. إفريقيا الشرق. المغرب ط2. د ت.
10. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

المجلات والقواميس :

1. إلهام السوسي العبد اللوي: العناصر البلاغية والنقدية في شرح ديوان

الحماسة لأبي علي المرزوقي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سورية، المج79، ج3، دت.
2. بلقاسم دكدوك: البنية الصوتية في موشحات أبي مدين الغوثي التلمساني، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسم اللغة العربية وآدابها.
3. جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، القاهرة، 1960.
4. حسين الغوري، الصورة الشعرية في الشعر التونسي، مجلة الشعر، ع 11، تونس 1985.
5. حمدي منصور: صورة الملك عمرو بن هند في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، مج20، فيفري 2006.
6. رجاء محمد عودة: الصورة الفنية في أدب النبوة، مجلة الأدب الإسلامي، ع25، جدة، المملكة العربية السعودية، 1421هـ-1983م.
7. سامي الرباع: البنائية والتحليل الأدبي، مجلة الفيصل، ع 103، المملكة العربية السعودية، 1985م.
8. عبده الراجحي. علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب). مجلة فصول. عدد02 المجلد 01. يناير 1981. ربيع الأول 1401هـ.
9. عدنان بن ذريل: التحليل الألسني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، ع11، كانون الثاني، 1983.
10. عمار شلواي. نظرية الحقول الدلالية. مجلة العلوم الإنسانية. جامعة محمد خيضر بسكرة. جوان 2002.
11. فيتور مانويل دي أجييار إي سلييقا. الأسلوبية علم وتاريخ. ترجمة وتقديم: سليمان العطار. مجلة فصول العدد 2. المجلد1. يناير 1981. ربيع الأول 1401هـ.
12. ماهر حبيب. عفراء منصور. التطور الدلالي عند شعراء البلاط الحمداني في الشؤون المدنية والسكنية نموذجا سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية. مجلة تشرين للبحوث والدراسات اللاذقية. سوريا. 2008.
13. مجدي وهبة. معجم المصطلحات الأدبية. مكتبة لبنان. بيروت. ط 1.

1974
14. محمد الكراكبي: تفاعل الدال والمفعول في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الآداب، ع5، 1421هـ–2000م، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري.
15. محمد المتونجي. الأسمرراجي. المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيات). مراجعة: إميل يعقوب. دار الكتب العلمية. ط 1. 1414هـ–1993 .
16. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.
17. هوجو منتين. الأسلوب والأسلوبية. ترجمة: عبد اللطيف عبد الحليم. مجلة فصول – عدد 03 .رجب 1406 هـ – 1986 .

الرسائل الجامعية:

1. فدوى عبد الرحيم قاسم: الرثاء في الأندلس عصر ملوك الطوائف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، غزة، آيار (مايو) 1423هـ–2002م.
2. محمد الحسن علي الأمين أحمد: الكناية، أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة مقدمة لنيل درجة التخصص الأولى (الماجستير) في البلاغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1403هـ– 1404هـ/ 1983–1984م.
3. نائلة قاسم لمفوف: الكناية في ضوء التفكير الرمزي، رسالة ماجستير في الأدب العربي ونقده، كلية الآداب العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1404هـ–1934م.
4. هيفاء كلينتن: نظرية الحقول الدلالية، دراسة تطبيقية في كتاب المخصص لابن سيده، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2003.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ

مدخل نظري: الأسلوب والأسلوبية

أولا: الأسلوب 2

4. في التراث العربي 3

5. في التراث الغربي 5

6. عند الغربيين المحدثين 6

ثانيا: الأسلوبية واتجاهاتها..... 10

1.نظرة تاريخية تأصيلية 10

2.الاتجاهات الأسلوبية..... 11

أ-الأسلوبية التعبيرية 11

ب-الأسلوبية الفردية 16

جـ-الأسلوبية البنيوية 18

الفصل الأول:

البنية الصوتية والعروضية وتجلياتهما الأسلوبية

أولا: البنية الصوتية وتجلياتها الأسلوبية 29

1 – إطلالة نظرية على الدرس الصوتي الحديث..... 29

2 – خصائص الأصوات المفردة..... 36

2-1-الصوامت الانفجارية (الشديدة) 36

2-1-1-الصوامت الاحتكاكية 44

2-1-2-الصوامت الاحتكاكية المهموسة 45

2-2-2-الصوامت الاحتكاكية المجهورة 52

2-2-الصوامت المنحرفة أو الجانبية 53

2-4-الصوامت الغناء (الأنفية) 54

2-5-الصوامت المكررة 57

2-6-الصوامت المركبة (انفجارية + مركبة) 59

2-7-أنصاف الصوائت 60

2-الصوائت 62

2-1-الحركات الطوال 62

2-2-الحركات الإعرابية 63

3-المقاطع الصوتية 64

أ-مفهوم المقطع وأنواعه 64

ب-البنية المقطعية لشعر المتلمس 66

4-موسيقى الألفاظ في البديع 72

ثانيا: البنية العروضية وتداعياتها الأسلوبية 75

1-البحور الشعرية 75

2-الزحافات والعلل 79

أ-الزحافات 80

ب-العلل 81

3-القافية والروي 82

4-موسيقى المقاطع 87

الفصل الثاني: البنية الصرفية والتركيبية وأصداؤهما التعبيرية

أولا: البنية الصرفية ومظاهرها 91

مدخل 91

1-أبنية الأسماء 93

أ-الأسماء الجامدة 93

ب-الأسماء المشتقة 114

2-أبنية الأفعال 123

2-1-أبنية الأفعال الثلاثية المجردة 124

صيغة (فَعَلَ) 124

صيغة (فَعِلَ) 126

2-2-أبنية الأفعال المزيدة 126

2-2-1-بحرف 126

2-2-1-1-أفْعل 126

2-2-1-2-فعّل 128

2-2-1-3-فاعل 128

2-2-2-بحرفين 129

2-2-2-1-تفعّل 129

2-2-2-2-تفاعل 129

2-2-3-بثلاثة أحرف 131

الفعل المبني للمعلوم والمبني للمجهول 131

ثانيا: البنية التركيبية وتداعياتها 135

تمهيد 135

1-التراكيب الفعلية وأنماطها في شعر المتلمس 137

1-1-الجملة الفعلية البسيطة المثبتة 137

1-2-الجملة الفعلية المركبة 145

2-التراكيب الاسمية 148

2-1-التراكيب الاسمية البسيطة 148

2-2-التراكيب الاسمية المركبة 155

الجملة المنسوخة 156

الجمل المنسوخة بإن وأخواتها 157

الجمل المنسوخة بكان وأخواتها 165

أفعال المقاربة 173

3-الجملة الطلبية 175

أ-الأمر 176

ب-النداء 178

جـ-الاستفهام 180

د-النهي 183

4-الجملة الشرطية 183

5-التقديم والتأخير 187

5-1-تقديم الفعل 189

5-2-تقديم المفعول به 190

5-3-تقديم الاسم 191

5-4-تقديم شبه الجملة 192

6-الجملة المنفية 192

7-الجملة المؤكدة..... 197

الفصل الثالث: البنية الدلالية والصورة الشعرية

أولا: الحقول الدلالية وتوزيعها عند المتلمس 201

مدخل نظري إلى علم الدلالة 202

1-الحقول الدلالية .....

أ-الألفاظ الدالة على الإنسان وحياته الاجتماعية 208

أ-1-الألفاظ الدالة على أعضاء الجسم 210

أ-2-الوسائل التي يستخدمها الإنسان 214

أ-3-أسماء الإنسان 216

أ-4-الجماعات البشرية 220

أ-5-أسماء القبائل 221

أ-6-الحرب وأدواتها 223

أ-7-القرابة 224

أ-8-الطعام والشراب 225

ب-حقل الحيوان وصفاته 226

ب-1-الإبل وصفاتها 226

ب-2-الوحشيات 230

ب-3-الحيوانات المستأنسة 232

ب-4-الحشرات 233

ب-5-الزواحف 234

ب-6-الطيور 234

جـ-حقل الطبيعة 235

جـ-1-الألفاظ الدالة على عناصر الطبيعة 235

جـــ-2-الألفاظ الدالة على الظواهر الجوية 239

جـــ-3-الألفاظ الدالة على الظواهر الكونية 240

د-المكان ودلالته 241

هـــ-الزمان في شعر المتلمس 244

ثانيا: الصورة الشعرية 246

أ-الصورة الشعرية تنظيرا وعناصرها 246

ب-منابع الصورة الشعرية عند المتلمس ومكوناتها 256

1-المنابع 256

2-مكونات الصورة الشعرية 263

2-1-الصورة المتولدة عن الكلمة 263

2-2-الصورة المتولد عن الرمز 264

2-3-الصورة المتولدة عن المجاز 268

2-4-الصورة المتولدة عن المفارقة (الطباق) 278

2-5-الصورة المتولدة عن التركيب (التشبيه التمثيلي)..... 279

خاتمة 281

ملاحق 289

قائمة المصادر والمراجع 317

فهرس الموضوعات 333

ملخص باللغة العربية 1

ملخص باللغة الفرنسية 2

ملخص باللغة الانجليزية 3

ملخص البحث

يزخر عصر ما قبل الإسلام بأسماء شعرية كثيرة بقيت بصماتها واضحة جليّة، مؤثرة في من جاء من بعدهم من الشعراء على مختلف الأعصر.

وشاعرنا محل الدراسة واحد من هؤلاء ألا وهم المتلمس الضبعي وان لم يلقى الاهتمام اللائق بمكانته الشعرية على الرغم من رصانة لغته وسلاسة أسلوبه.

وتأسيا على ذلك رمنا نفض الغبار على هذا الشاعر وشعره للوصول إلى مكامن الشعرية فيه والتي جعلت النقاد القدامى يعدونه من الفحول على الرغم من قلة إنتاجه، مرتائين مقاربته وفق منهج حداثي غربي المنشأ ألا وهو المنهج الأسلوبي وعليه جاءت دراستنا هذه حاملة للعنوان التالي"البنى الأسلوبية في شعر المتلمس الضبعي".

ويعالج البحث إشكالية مدى قدرة منهج غربي حداثي على مقاربة نص تراثي عربي واستجلاء خصائصه الفنية.

وقد احتوى البحث على ثلاث فصول تطبيقية مسبوقة بمدخل نظري خصصناه في تناول الجوانب النظرية بالأسلوبية. وتناولت الفصول التطبيقية تباعا:البنية الصوتية والعروضية من خلال التعرض لخصائص الأصوات المفردة ثم المقاطع الصوتية ودراسة البنية العروضية ممثلة في البحور المستعملة من طرف شاعرنا وكذا الروي والقافية، أما البنية الصرفية والتركيبية فتركزت على دراسة أبنية الأسماء والأفعال ثم نظام الجمل من فعلية وإسمية و تسليط الضوء على بعض الجوانب البلاغية من تقديم وتأخير وغيرها، في حين تناولت البنية الدلالية الحقول الدلالية للتعرف على المعجم الشعري للمتلمس لتختتم هذه البنية باستعراض لمنابع الصور الشعرية عنده وكذا مكوناتها، مع ملحق تضمن تسليط الضوء على الخصائص الفنية للشعر ما قبل الإسلام وكذا تعريف بالشاعر وشعره وثبت لأشعاره محل التطبيق.

وقد توصلنا في نهاية بحثنا إلى عديد النتائج لعل أبرزها الوقوف على البناء المتميز لأشعار المتلمس صوتيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا إذ أسعفته اللغة الشعرية عل نقل أحاسيسه والتعبير عما يختلج في صدره، هذا إضافة إلى التميز لشاعرنا على صعيد الصورة الشعرية والتي جاءت وفق نظام مخصوص ولعل ظروف الشاعر الخاصة كانت وراء هذا التميز.

Résumé

L'époque avant l'Islam regorge de nombreux noms poétiques laissés leur marque claire, et qui a impressionné les poètes qui sont venus après durant les différentes ères.

Notre poète (Elmoutalamis Eddabai) qui est la raison de cette étude est l'un de ces poètes qui n'a pas eu toute l'attention pour sa poésie malgré l'exactidude de sa langue et la solidité de son style.

Sur cette base, nous avons épousseté ce poète ainsi que sa poésie pour arriver au fond de sa poésie et qui a laissé les anciens critiqueurs le considérer comme étant un modèle malgré la petite quantité de sa production, en le comparant à une approche moderne et occidentale qui est l'approche stylistique et pour cela notre étude comporte le titre suivant « la structure dans poésie de Elmoutalamis Eddabai ».

L'étude contient trois chapitres pratiques précédée par une introduction théorique spécialment pour étudier les côtés théoriques par le style.

Les chapitres pratiques contiennent : la structure sonore et métrique en abordant les spécifications des sons individuels ensuite les passages sonores et l'étude de la structure métrique représentée dans les mètres utilisés par notre poète ainsi que le rapport.

Alors que la structure morphologique s'est basée sur l'étude de la structure des noms et des verbes ensuite la structure des phrases soit nominale ou verbale voir aussi quelques appects rhétoriques avancement et retardement, alors que la structure sémantique a étudié les champs sémantiques pour identifier le lexique de la poésie et en fin on ferme cette structure par l'examen des sources des images poétiques ainsi que leurs composition, avec une annexe qui contient les spécifications artistiques de la poésie avant l'Islam et aussi l'introduction du poète et sa poésie.

A la fin de notre étude nous sommes arrivés à plusieurs résultats qui sont la structure remarquable de la poésie de « Elmoutalamis », l'expression de ses sensations et ce qu'il a dans le cœur, de plus de l'excellence de notre poète dans le domaine poétique dont les conditions personnelles du poète étaient derière cela.

Summary

The time before Islam is full of many poetic names left their clear brand, and that impressed the poets who came after during different eras.

Our poet (Elmoutalamis Eddabai), which is the reason for this study, is one of those poets who did not have the attention to despite the exactidude of his language poetry and the strength of his style.

On this basis, we dusted the poet and his poetry to get to the bottom of his poetry and which left the former outspoken consider as a model despite the small amount of its production, comparing to a modern Western approach which is the stylistic approach and for this our study has the title following "the structure in poetry of Elmoutalamis Eddabai."

The study contains three practical chapters, preceded by a theoretical introduction specially for studying the theoretical sides by the style.

The practical chapters contain: metric and sound structure in addressing the specifications of the individual sounds then a sound passages and the study of the metric structure represented in the metres used by our poet and the report.

While the morphological structure was based on the study of the structure of the names and verbs then the structure of nominal or verbal phrases see also some rhetorical aspectsprogress and delay, while the semantic structure studied the semantic fields to identify the lexicon of poetry and at the end is closed this structure by the examination of the sources of the poetic images and their composition with an appendix containing the artistic specifications of poetry before Islam and also the introduction of the poet and his poetry.

At the end our study we arrived at several results which are the remarkable structure of the poetry of "Elmoutalamis", the expression of his feelings and what he has in the heart, in addition to the excellence of our poet in poetic personal conditions of the poet were behind this.