اجامعة محمد الصديق بن يحي-جيجل-
كليــةالآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

معلقة عمرو بن كلثوم

مقاربة أسلوبية إحصائية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماسترفي الأدب العربي
تخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالبتين:
* زطيلي أمينة
* ماضي عقيلة

إشراف الأستاذ:
كمال بولعسل

أعضاء اللجنة المناقشة

الأستاذ بولخصايم طارق ..... رئيسا
الدكتور بولعسل كمال..... مشرفا
الدكتورة عطية فاطمة الزهراء..... مناقشا

السنة الجامعية: 2015م-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

اللّهم لا علم لنا إلا ما علمتنا إياه

اللّهم علمنا ماينفعنا و انفعنا بما علمتنا وزدنا علما و أدبا

وعلما إلى يوم نلقاك

اللّهم إجعلنا من المجتهدين الذين أصابوا حتى ينالوا

اجرين لا من المجتهدين الذين ينالون أجرا واحدا.

اللّهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تجعلنا نصاب بالغرور ، وإذافشلنا فلا

تجعلنا نصاب باليأس وذكرنا انه فوق كل ذيعلم عليم.

شكر وتقدير

اللهم إنّا نشكرك على نعمتك ونحمدك عليها، اللهم إنّا نشكرك على كل طريق صعب يسرته لنا.

إنّ واجب الوفاء والإخلاص يدعونا أن نتقدم بالشكر الجزيل والتقدير

إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل ونخص بالذكر الأستاذ الفاضل " كمال بولعسل "

الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته القيمة والسديدة وكان لنا نعم المرشد.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الفاضلة " عطية فاطمة الزهراء "

والأستاذ المحترم " بوزنية رياض " اللذان كانا خير عون لنا.

كما نتقدم بالشكر الجزيل للأخت "حسناء"،

كما نتقدم بالشكر الفائق لمعلّمنا الأول "محمد بوخبزة".

ولكل من ساعدنا من قريب أو بعيد.

إهـداء

قبل كل شيء الحمد لله الذي هدانا سواء السبيل، وأنار لنا الطريق وأعاننا على عملنا هذا.

أهدي هذا العمل إلى من وصانا بهما عز وجل، إلى أغلى ما في الوجود: إلى أمي ، إلى أبي.

إلى كل عائلتي وأخص بالذكر أخي الغالي "صالح" وإلى برعمة العائلة ابنة أختي " رؤية".

إلى كل الزملاء والزميلات.

إلى الأستاذ المشرف" كمال بولعسل".

إلى كل صديقاتي وأخص بالذكر أختي وصديقتي الغالية على قلبي

التي كانت السند لي دائما والتي وقفت معي في السّراء والضراء " أمينة زطيلي".

عقيـلة

إهــداء

أهدي هذا العمل إلى من وصانا بهما الله خيرا: أمي وأبي وأغلى شيء في الوجود.

إلى كل عائلتي من صغيرها إلى كبيرها وخاصة برعم العائلة إبن أختي " جهاد يوسف ".

إلى الأصدقاء والأحبة.

إلى الأستاذ المشرف" كمال بولعسل".

إلى الأخت والزميلة ومن عشت معها لحظات الفرح والحزن

إلى أعز صديقاتي "ماضي عقيلة ".

أمينة

مقدمة

كان الشعر الجاهلي ولا يزال محل عناية الدارسين، وقد تعددت وجهات النظر حوله من شتى جوانبه الفنية، السياقية، و على مستوى التلقي.

وإذا كان الشعر الجاهلي هو ذرة الشعر العربي، فإن المعلقات تأتي على قمة هذا الشعر، وكون معلقة "عمرو بن كلثوم" هي إحدى روائع الشعر الجاهلي، فقد جاءت بحق تعكس حياة الفرد العربي في الجاهلية، حيث تضمنت مجموعة من المواضيع التي سادت ذلك العصر، من حروب وفخر بالقبائل والبطولات، واعتزاز بالنفس وتغزل بالمرأة ووصف للخمرة وغيرها، كما كنزت أيضا مجموعة من القيم الأسلوبية و الجمالية.

وللإحاطة بهذه المواضيع و القيم الفنية التي ميّزت هذه المعلقة كان لزاما علينا أن نجيب على بعض الإشكاليات المتعلقة بهذا المنجز الشعري الجاهلي و منها:

-ما قيمة معلقة "عمرو بن كلثوم" في ميدان الشعر الجاهلي من حيث مميزاتها الجمالية والأسلوبية؟

-ماهي المستويات الأسلوبية التي ساهمت في جمالية هذا النص الشعري الجاهلي المتفرد؟

وبالرغم من أن هناك دراسات سابقة حول هذا الموضوع منها:

"المعلقات دراسة أسلوبية" "لأحمد عثمان أحمد" الذي تناول جزئيات من المعلقة، إلا أن ولوعنا بهذه المعلقة منذ السنوات الأولى لنا في الجامعة وإعجابنا الشديد برهافة حس صاحبها وذوقه الشعري المؤثر في القلوب وإعجابنا الخاص بشخصية عمرو ابن كلثوم التي نرى فيها ما يؤصل لسمات الفرد العربي الجاهلي، كل هذا حفزنا للقيام بهذه الدراسة ا، وهدفنا منها هو إثراء الجانب النقدي الذي يعد متأخرا مقارنة بالإنتاجات الشعرية الأخرى.

وقد قسّمنا بحثنا هذا إلى مقدمة، مدخل وأربعة فصول، وخاتمة؛ أما المدخل فتطرقنا فيه إلى تعريف الأسلوبية والأسلوب ونشأتها، ثم عرجنا إلى أهم اتجاهاتها وأنواعها.

أمّا الفصل الأول والذي وسمناه بعنوان التحليل الصوتي، فقد أدرجنا فيه الموسيقى الداخلية والخارجية وكل ما يتعلق بهما، ثم الفصل الثاني بعنوان التحليل الصرفي، وقد تضمن الأفعال والأسماء وأبنيتهما، الفصل الثالث وكان بعنوان التحليل التركيبي تناولنا فيه الجملة بنوعيها الفعلية والاسمية.كما احتوى على الصورة الشعرية وما تضمنته من صور فنية مثل: التشبيه، الاستعارة، والكناية، وأخيرا الفصل الرابع الذي تطرقنا فيه إلى بعض الأساليب التي أكثر الشاعر من استعمالها.إضافة إلى المعجم اللغوي المعتمد.ثم خاتمة، وهي عبارة عن حوصلة من الاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال البحث.

أمّا عن المصادر والمراجع التي اعتمدناها في هذا البحث نذكر منها: "ديوان عمرو بن كلثوم"، "المعلقات دراسة أسلوبية" "لأحمد عثمان أحمد"، "الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي"، "مناهج النقد الأدبي ليوسف وغليسي"، "التطبيق النحوي لعبده الراجحي"، "علم المعاني البيان البديع لعبد العزيز عتيق".

وقد اتبعنا في هذه الدراسة منهجا محاولين الإجابة عن هذه الإشكالات للكشف عن الأغوار الجمالية للقصيدة، ألا وهو المنهج الأسلوبي الإحصائي والذي حاولنا من خلاله تتبع القيم الأسلوبية المسؤولة عن احداث الجمال في المعلقة بالإضافة للرصد الكمي لمقدار مساهمة كل عنصر أسلوبي على حدة في خلق هذا الجمال.

ولا ننسى في الأخير أن نذكر بأن فكرة هذا البحث تعود للأستاذة الكريمة "عطية فاطمة الزهراء"والأستاذ المشرف "بولعسل كمال"الذي لم يبخل علينا بوقته الثمين، وكذلك ما توفر لديه من مراجع، وتوجيهاته وإرشاداته السديدة والدائمة فجزاه الله خيرا.دون أن ننسى أن نتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من قدم لنا يد العون والمساعدة ولو بنصيحة.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نحمد الله رب العالمين الذي يسر أمرنا وبفضله تمّ بحثنا.

المدخل

حول الأسلوبية و الأسلوبية الإحصائية

إنّ دراسة أي خطاب أدبي بأبعاده الجمالية، يستدعي بالضرورة وجود خواص تميّزه عن باقي الخطابات. فهو ذلك الملفوظ المقروء أو المسموع، الذي يشدّ انتباهنا ويستدعي اهتمامنا بمجرّد التقاء وعي هذا الخطاب بوعينا.

والخطاب الأدبي كما هو متعارف عليه نوعان؛ خطاب نثري وخطاب شعري ويعدّ هذا الأخير مجال بحثنا، إذ غالبا ما يحتاج العمل النّقدي إلى ضبط المفاهيم والمصطلحات المتعلّقة أساس بنقد العمليّة الإبداعية وذلك لتأصيل هذا العمل وإزاحة كثير اللّبس والغموض الذي قد يكتنف منهجه وآلياته كما يبرز في عنوان بحثنا والذي يتمثّل في معلّقة عمرو بن كلثوم مقاربة أسلوبية إحصائية، وعليه ارتأينا أن نجيب على بعض الإشكاليات المتعلّقة بموضوع بحثنا، من بينها الإشكالية الآتية: ما هو المنهج الأسلوبي الإحصائي؟ وما هي آلياته؟

بالرّغم من الدّور الفعّال الذي لعبه الغربيون في نشأة الأسلوبية، إلاّ أنّه لا يمكننا أن نغفل الجهود العربية. قديما وحديثا في هذا المجال فالمنهج الأسلوبي عندهم استطاع أن يثبت قدرته على تحليل النّصوص الأدبيّة بطريقة تحاول الكشف عن جماليات النّص.

أوّلا: عند العرب القدامى

يرتبط الأسلوب بالبلاغة وعلومها، من بيان ومعاني وبديع، كما يرتبط بالنّحو العربي القديم لأنّ الأسلوب الجيّد في نظرهم هو ما ارتبط بقوانين النّحو والبلاغة.

يعرّف الأسلوب في "لسان العرب" "لابن منظور" بأنّه: «السّطر، يقال للسّطر من النّخيل، وكلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه، والمنهج (...) ويجمع أساليب، والأسلوب: الطّريق تأخذ فيه. والأسلوب الفنّ، ويقال: أخذ فلان في أساليب القول: أي في أفانين منه»[1]

وتتعمّق النّظرة إلى الأسلوب في التراث البلاغي مع أطروحات "عبد القاهر الجرجاني"، الذي ساوى بين الأسلوب والنّظم، حيث يشكلان تنوّعا لغويّا خاصا بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار، ولابد أن يخضع لعلم النّحو والبلاغة ويعمل على قوانينها وأصولها، حيث يقول في كتابه "دلائل الإعجاز": «النّظم تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها سبب من بعض».[2]

إن إخضاع مفهوم الأسلوب لمعاني النّحو أمر شاع في التراث البلاغي العربي، لكن ابن خلدون جعل النّحو والبلاغة والعروض، تغدي سلوك الأسلوب، حيث يقول: «... والذي في اللّسان والنّطق إنّما هو الألفاظ، وأمّا المعاني فهي في الضّمائر وأيضا فالمعاني موجودة عند كلّ واحد، وفي طوع كلّ فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا

---

[1]:أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت – لبنان، د.ط،1990م، ج1، ص 471.

[2] :أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز، مكتبة الخاجني، القاهرة – مصر، ط3، 1992م، ص 04.

تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها (...) وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصّناعة كما قلناه وهو بمثابة القوالب للمعاني».[1]

الملاحظ على هذه التعاريف أنه هناك تقاربا واضح بين آراء العرب القدامى في تعريفهم للأسلوب، خاصة عبد" القاهر الجرجاني" و"ابن خلدون" فالأول جعل الأسلوب هو النّظم حيث رأى بأنّه وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، في حين جعل ابن خلدون الأسلوب صورة ذهنية مهمتها مطابقة التّراكيب المنتظمة على التّركيب.

ثانيا-عند العرب المحدثين:

أمّا عند العرب المحدثين فيبقى مفهوم الأسلوب في دائرة المفاهيم القديمة التي تبناها القدامى، فهو عند "عباس محمود العقاد" الطريقة الخاصة في أداء المعنى وهكذا يصبح الأسلوب بصمة لصاحبه وانتماءله[2].

أمّا "أحمد الشايب" فيعرّفه في كتابه بأنه طريقة التفكير والتصوير للتعبير بالألفاظ عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير[3].

يعتبر "عبد السلام المسدي" الوساطة بين العرب والغرب في نقله لمصطلح stylistique وترجمته بما يعرف بالأسلوبية أو علم الأسلوب فيعرّفه بأنه: «البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»[4].

ويرى "المسدي" أيضا: «أن الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت (....) فهي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا، حيث أن الأول بديل للثانيةوهما يفترقان عند جملة من النقاط: فالبلاغة علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشكل عن المضمون في الخطاب، بينما الأسلوبية علم وصفي تعليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله».[5]ويرى أيضا "المسدي" أن μ الأسلوبية: «علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللّغة»[6].

أمّا "صلاح فضل" فيرى أنّ الأسلوبية: «وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث من جانب وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر»[7].

---

[1] :عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، لبنان، ط1، د.ت، ص 653.

[2] :عصام شرنح، الأسلوبية الدراسات العربية وكيفة ما يقال، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع59، شباط – آذار، بيروت – لبنان، د.ط، 2006م، ص 137.

[3] :يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2007م، ص 26.

[4] :عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1، 1982، ص 34.

[5] :المرجع نفسه، ص 45.

[6]: يوسف وغليسي، محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، 2004-2005، ص 56.

[7] :صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص 03.

من خلال هذه الأقوال يتضح لنا أن "صلاح فضل" قد أيّد رأي "المسدي" في كون الأسلوبية البديل الشرعي للبلاغة التي تراجعت دراستها لصالح علم اللّغة الحديث في علاقته بالرّسالة الشعرية التي يحملها الخطاب الأدبي.

ثالثا: عند الغرب

إن الميلاد الحقيقي للأسلوبية يعود إلى بدايات القرن العشرين مع تلميذ "سوسير"، "شاربالي"، الذي أصدر كتابه الرّائد "مبحث في الأسلوبية الفرنسية" سنة 1909. فجعل بذلك علم الأسلوب فرعا من اللّسانيات وأصبحت الأسلوبية هي جسرا واصلا بين اللّسانيات والأدب.

وابتداء من هذا التاريخ بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد. [1] شيئا فشيئا، مهتديا بالمعطيات العلمية الألسنية، ومتقاطعا مع تخصصات أخرى كالبلاغة، تحليل الخطاب، علم النص، والسيميائية. [2]

«ففي سنة 1960 انعقدت بجامعة إنديانا (l'universitéd'Indiana) بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية تمحورت حول الأسلوب، وقد ألقى فيها "جاكبسون" محاضرات حول "اللسانيات والإنشائية"، أشار يومها لضرورة جعل جسر واصل بين اللسانيات والأدب »[3]. وفي سنة 1969 يبارك الألماني "ستيفن ألمان" StephenUllmann" استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا: «إنّ الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غايات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا»[4].

هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء في صلب المدارس اللسانية منها والنقدية، أو في معزل عن هذه أو تلك، هو الذي فتح بعض مسالك البحث الحديث، وأخصب بعضها الآخر، فأمّا الذي تفجّر فهو البيوثيقا الجديدة والتي تضيف رؤاها حينا فتصلح لها عبارة (الشعرية) وتتّسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية وأمّا الذي ازداد بهذا الجدل والمخاض ثراء وخصبا فهو علم العلامات (la sémiologie)، إذ امتدت بينه وبين النقد الأدبي أسباب متكاثفة تجسم شبكتها اليوم نزعة في النقد والتحليل، واصطلحت على نفسها بالسيميوطيقا الأدبية (Sémiotique littéraire) ويحمل ريادة ممارستها في المدرسة الفرنسية ألجرد جوليان قريماس (Algirdas Jullien Griemas).

هذه المكتسبات المبدئية تكاد تنئبنا بأن تحولا جذريا سيغزو الأدب وتياراته النقدية وسيكون منه تولد إنيء جديد قد لا يتعذر معه أن تتجاوز الأسلوبية نفسها بنفسها بعد أن استقامت حركتها الدائرية الأولى منذ بالي إلى

---

[1] :ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، د.ت، ص ص 37، 56، 57.

[2]: ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ص 56، 57.

[3] :عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ص 23، 24.

[4] :المرجع نفسه، ص 25.

"جاكبسون" و"ميشال ريفاتار"Michel Riffaterre؛ فتكون تاريخيتها الراهنة حلزونية الحركة؛ عودٌ على بدء فتجاوز تحصل منه فويرقات جوهرية تتراكم إفرازاتها حتى يتغير الأصل كما ونوعا.[1]

ويعرّف "شارل بالي" الأسلوبية بأنّها: "دراسة قضايا التعبير عن طريق الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام" والأسلوبية كفرع من اللسانيات تتمثل في جرد الإمكانات والطاقات التعبيرية للّغة بالمفهوم السوسري.[2]

كما تشتغل الأسلوبية على الجانب الجمالي للخطاب اللساني، حيث تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية والتي يتوسلها الخطاب الأدبي. وعليه فهي تكتسي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع التّعبيرية وتصنيفها بشكل موضوعي منهجي، وعليه نقول بأن الأسلوبية هي منهج تحليلي للأعمال الأدبية تحليلا لسانيا.

كما يعرّف كثير من الدّارسين الأسلوبية أنّها شكل من أشكال التّحليل اللّغوي لبنية النّص، ومن ثمّ يمكن تعريف الأسلوبية بأنّها: «فرع من اللّسانيات الحديثة متخصّص للتّحليلات التّفصيلة للأساليب الأدبية والاختيارات اللّغوية التي يقوم بها المتحدّثون والكتّاب في السّياقات – البيئات– الأدبية وغير الأدبية»[3].

رابعا: اتجاهات الأسلوبية:

للأسلوبية عدّة اتجاهات متمايزة يصعب على الباحث رصدها، وحصرها ومن بين اتجاهاتها نذكر:

1/– **الأسلوبية التّعبيرية** :ويرتبط هذا المصطلح بعالم اللّغة السوسري" شارل باليه"، الذي شدّد على الدّراسة العلمية للّغة، كما حدّدها أستاذه سوسير، وهذه الأسلوبية تهدف إلى دراسة القيم التّعبيرية الكامنة أو المثارة في الكلام.[4]

2/– **الأسلوبية البنائية** : وتعدّ تطورا لأسلوبية "باليه"، كما تعدّ أيضا امتدادا لآراء "سوسير" فيما يخص التّفريق بين اللّغة والكلام «وقيمة هذه التّفرقة تكمن في التّنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللّغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معيّن، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته أي أن هناك فرقا بين مستوى اللّغة ومستوى النّص»[5]

3/–الأسلوبية التّأصيلية:ونقف أمام اتجاهين مهمّين منها وهما:

---

[1] :المرجع نفسه، ص ص25، 26.

[2]: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص23.

[3] :يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 1427هـ-2007م، ص 35.

[4] :عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية، مجلة فصول، مج5، ع1، د ت، ص 83.

[5] :أحمد درويش، الأسلوبية، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984، ص 66.

أ/- الأسلوبية الأدبية:«تعدّ الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرّع عن فكرة الأسلوبية التّأصيلية، وأكثره تأثيرا في تاريخ التّعبير في القرن العشرين، بل إنّ روّاد هذه المدرسة من المثاليين –الألمان- "كارل فيسلر وليو سبيتزر"- يعدّون من روّاد حركة الأسلوبية في القرن العشرين»[1]

ب/- الأسلوبية النّفسية والاجتماعية:في سنة 1909 كتب الباحث الفرنسي "هنري موريير" كتابا عن سيكولوجية الأسلوب، طرح فيه نظريّته التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه (رؤية المؤلف الخاصة للعالم) من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرّؤية يقوم على أنّ هناك خمسة تيارات كبرى تتحرّك داخل الأنا العميقة، وأنّ هذه التّيارات ذات أنماط مختلفة، والتّيارات الخمسة الكبرى هي: القوة، الإيقاع، الحكم، والتّلاحم.[2]

4/-الأسلوبية الإحصائية: وهي ما تعنينا في هذا البحث، والتي تعرّف على أنّها محاولة الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنّص عن طريق الكم وهي تقوم على إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، فقوام عملها يكون بإحصاء العناصر اللّغوية في النّص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها في النّص، ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية) مع مثيلاتها في نصوص أخرى، ومن أهم مزاياها أنّها توكل أمر تحديد الظاهرة إلى منهج موجّه محاولة بذلك التّحلي بالموضوعية قدر الإمكان والابتعاد عن الذّاتية الانطباعية.[3]

أنه لابد للممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي من أن تؤدي إلى إجراء توصيفي يساعد في تفحص النّص واستنكاه حقيقته الأدبية لتخدم عملية النّقد، ذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها.

والمنهج الإحصائي يدخل في علاقات جدلية مع بقية المناهج الأسلوبية، فالأسلوب كما ينقل "جان كوهين" عن "بيرجيرو" هو «انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار»[4]

فالأسلوبية الإحصائية ليست هدفا في ذاتها، كما أنّها ليست مستقلة عن بقية المناهج الأخرى فهي تكامل معها، فهي المنهج الذي يدرس الانزياحات ويسمح بملاحظتها وقياسها، فهي أداة فعّالة في الدّرس الأسلوبي كما يراها "بالي".

أمّا في ميدان تطبيق المنظور الإحصائي في الدراسات الأسلوبية العربية نجد محاولة "سعد مصلوح" في كتابه "الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية" حاول فيه تطبيق مقياس كمّي في معالجة النّصوص الأدبية من ناحية أساليبها، فتبنّى معادلة "بوزيمان "عام 1925 التي تنصّ على أنّه من الممكن تمييز النّص الأدبي بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التّعبير: التّعبير بالحدث والتّعبير بالوصف.

---

[1]: أحمد درويش،الأسلوبية، ص 67.

[2] :المرجع نفسه ، ص 66.

[3] :فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1424هـ 003م، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص 19.

وخلاصة القول لما سبق أنّ المنهج الإحصائي بما يشتمل عليه من سمات وخصائص تجعله متفرّدا في المنهج والموضوع، والأهمية باعتبار نقطة تحوّل رئيسية في مسار الأسلوبية عموما، مهما كان نوعه، وهذا التّفرد يحقّق لدارسي النّصوص الأدبية فرصة تتبّع ملامح مميّزة للخواص الأسلوبية للنّصوص الأدبية وهو ما سنحاول السّير وفقه في هذا البحث.

الفصل الأول

التحليل الصوتي في المعلقة

للصوت اللغوي دور فعّال في تشكيل القيم الجمالية والإيقاعية وحتى الدلالة منها. فبترتيبها وتواترها بطريقة معينة يتشكل إيقاع القصيدة. فهو في حقيقة الأمر ليس ما يقدر ما هو إحساس ويتجلى فيما يلي:

I/– الموسيقى الخارجية:

1/– **الوزن:** «هو في أصغر وحداته صورة الشعر الحسية (....) [حيث إنه] لا يحمل دلالة ولا يتصف بأي نمط عاطفي قبل وجوده في القصيدة أو وجود القصيدة فيه» [1]. «فهو أعظم أركان الشعر» [2]. مكون من توالي الحركات والسكنات أو تفعيلات معينة تتكرر في كل بيت دون تغيير كما في الموشحات مشكلا موسيقى شعرية ثابتة، لأنه محدد بما يسمى ببحور الشعر والمتمثلة في الأوزان الستة عشر كما أحصاها" الخليل بن أحمد الفراهيدي"، حيث يستطيع من خلالها الشاعر أن ينوع نغمة القصيدة طبقا للواقع النفسي لديه. وحسب التقطيع العروضي لبيت من أبيات القصيدة التي نحن بصدد دراستها والمتمثلة في معلقة "عمر بن كلثوم"*نحاول معرفة أي بحر من البحور التي استعملها وما عرضه من استعمال هذا البحر؟

ألاّ هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا[3]

ألا هُبْبِي بصحنك فصْبحينا ولا تُبْقي خمورَ لْأَندَرِينَا

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

فعولن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْتن

من خلال التقطيع نلاحظ أن الشاعر اعتمد في معلقته على بحر الوافر ويعود هذا إلى كونها من أقصاها إلى أقصاها قدر ثغلبي وتضطرممن فرط الاحتفال بالأمجاد وذكر الحروب، وتكاد تتنفس قوة من ضخم الألفاظ الموظفة وجو الحرب المندلع، لذلك وجد في بحر الوافر ما يساعده على السرد والتصوير، وهذا ما وفر له إمكانية الفخر والوصف والسرد.

---

[1]: مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف الإسكندرية، دط، دت، ص192.

[2]: محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص50.

* هو أبو عبّاد عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن سعد بن زهير بن جشم بن بكر بن حُبيب بن عمرو بن غنم بن ثغلب بن وائل بن قاسط بن هنب بن أقصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن معد بن عدنان، أما عن تاريخ ولادته فقد جعل "كوسيه دي برسقال" (Caussinde Perceval) مولده حوالي السنة 505هـ، أما مكان ولادته غير معروف بالتحديد وأغلب الظن أنه ولد في بلاد ربيعة أي في شمال الجزيرة العربية، كان والده من سادات قومه، وأمه ليلى بنت المهلهل، عاش في كنف الشرف وسط قبيلة تعدّ من أقوى القبائل العربية لهذا كان معجبا بنفسه فخورا بأهله وقومه، ومن صفاته الشاعرية الفروسية الشجاعة، الكرم، ما جعله يسود قومه في سن مبكرة، أما أهم أعماله المعلقة التي يفتخر فيها على خصومه ويفخر بأمجاد وبطولات قومه.

[3]: الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، 1416هـ – 1996م، ص64.

وبحر الوافر كبقية البحور تدخل عليه تغييرات في تفعيلاته، وفي بحر هذه القصيدة دخله زحاف العصب «وهو تسكين الخامس المتحرك » [1] ودخول العصب عامل من عوامل تهدئة الإيقاع. والجدول الآتي يبين عدد مرات دخول زحاف العصب في محل تفعيلة من تفعيلات القصيدة.

رقم التفعيلة	1	2	3	4	5	6
عدد مرات دخول الزحاف	58	45	علة العطف	54	42	علة القطف

نستنتج من خلال هذا الجدول:

التقارب بين التفعيلات المتناظرة في عدد الزحافات، فالتفعيلة الأولى قد زحفت (58) ثمان وخمسون مرة، وزحفت التفعيلة المناظرة لها وهي التفعيلة الرابعة (54) أربعة وخمسون مرة، وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة قد أصابهما الزحاف مرات متقاربة، وهذا يدل على أن الشاعر قد عمد إلى التناسق الصوتي في القصيدة.

أن القصيدة قد أصابها علة القطف في عروضها وضربها، وعلة القطف «تكون بحذف السبب الأخير وتسكين الخامس المتحرك وعليه تصير مفاعلتن إلى مفاعل هكذا: //0///0 إلى //0/0» [2]

وهذا يعني أن التكوين الصوتي للتفعيلة قد تغيّر من ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع واحد قصير ومقطعين طويلين، فإذا ما نظرنا إلى زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والذي يتحول على أثره التكوين الصوتي للتفعيلة من ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع قصير واحد وثلاث مقاطع طويلة ليظهر جليا أن الهدف الذي سعى إليه الشاعر من خلال استخدام العلة والزحاف كان إدخال عامل تهدئة على إيقاع القصيدة الثائر، حيث إن مناسبة إنشاد القصيدة قد فرضت على الشاعر هذه الثورة، فكان لزاما عليه أن يبحث عن عوامل التهدئة التي تدخل في البناء المعماري لموسيقى القصيدة.

2/– القافية:

أ/– تعريفها:

1/2 لغة: «من قفوت فلان إذا تبعته، وسمّيت قافية؛ لأنها تقفوا آخر كل بيت، وكل قافية تتبع أختها التي قبلها فهي قواف يقفو بعها بعضًا».[3]

2/2 اصطلاحا: «لقد اختلف علماء اللغة في تعريف القافية فكل قوم ذهبوا مذهبا، فبعضهم يزعم أن القافية آخر البيت وهو مذهب "الأخفش" قال: وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، وبعضهم جعل القافية في كلمتين قال "الأخفش": سألنا أعرابيا وقد أنشد:

---

[1]: أحمد عثمان أحمد، المعلقات السبع دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، د.ط،2007، ص114.

[2]: المرجع نفسه، ص114.

[3] : محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 1425ه، 2003م ص103.

بنات وطّاء على خدّ اللّيل

أين القافية؟ فقال خَدَّ اللّيل.

أمّا "الخليل" فإنّه كان يرى القافية هي ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن إليه / 0//0/ من قبله مع المتحرك الذي قبل الساكن».[1]

ب/– أنواعها: وهي نوعان: مقيدة ومطلقة، أما المقيدة: فهي ما كانت غير موصولة أي إذا كان الروي ساكن والمطلقة: هي ما كانت موصولة، والوصل أربعة أحرف (الألف، الواو، الياء والهاء).

ج/– حروف القافية:

1/ **الروي**: هو الحرف الصحيح الذي تبنى عليه القصيدة، وهو آخر أحرف الشعر المقيد، وما قبل الوصل في الشعر المطلوق، وتنسب إليه ويكون إما ساكنا أو متحركا.

2/ **الوصل**: هو إعراب القافية وإطلاقها، وهو حرف مد ينشأ من إشباع حركة الروي المتحرك أو هاء تلي حروف الروي، ويكون الوصل بأربعة أحرف هي الألف والواو والهاء.

3/ **الخروج**:إن هاء الوصل إذا كانت متحركة بالفتح تبعتها ألف ساكنة، وإذا كانت متحركة بالضم تبعتها واو ساكنة، وإذا كانت متحركة بالكسر تبعتها ياء ساكنة، فهذه الألف والواو والياء نسميها خروج.

4/ **الرّدف**: هو أحد حروف المدّ واللّين (الياء، الألف والواو). ويدخل قبل حرف الروي، وحركة ما قبل الردف بالفتح، إذا كان الرّدف ألفا وبالضم إذا كان الردف واوا، وبالكسر إذا كان الردف ياء.

5/ **التأسيس**: هو ألف يكون بينها وبين حرف الروي حرف متحرك.

6/ **الدخيل**: هو حرف متحرك بعد التأسيس. [2]

وتعدّ القافية جانب مهم من الصوت الموسيقي في القصيدة التقليدية العربية ولها أثر في اكتساب خواتيم القصيدة ملمحا موسيقيا موحدا، يتضافر وما يحققه لها البحر في تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام، فيها تتم وحدة القصيدة، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها، وتساهم في تكوين موسيقى في القصيدة حسب براعة استخدام الشاعر لها، ولأهمية القافية كانت تنسب القصيدة لصاحبها حسب رويها. والناظر في قافية معلقة "عمرو بن كلثوم" يلفي انطلاقا إلى أعلى مثله حرف الخروج "الألف" وهو ما يوحي بالعلو والغلبة تعكس روح الفخر والحماسة وتساعد على إبراز التفوق في شكل مكون صوتي. وحسب التقطيع العروضي لبعض أبيات المعلقة نحاول من خلالها استخراج نوع القافية وحروفها:

---

[1] : أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت ط1، 1416هـ، 1996م، ص 262.

[2]: محمد عبد المجيد الطويل: العروض والقوافي عند أبي العلاء المعرّي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص (103-113).

أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرّك اليقينا [1]

أبا هِنْدن فَلَاْ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبْرْكَ لْيَقِينَا

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

القافية في هذه الأبيات نونية مطلقة، فهي متواترة (حركة سكونين) أما حروفها فهي الروي ويتمثل في حرف النون، الوصل وهو الألف أما الرّدف فهو الياء.

وقد اتخذ الشاعر القافية نونية لأنها تعتبر القناع الذي اتخذه لتشكيل رؤيته الخاصة للوجود والمجتمع.

ومن الجدير بالإشارة أن النون من المصاحبات لدى المتكلمين، ونون الجمع في اللغة العربية. ولهذا نجد أن النون يصاحبها كثيرا إحساس بالأنا الجمعي.

كل هذه المقومات أضفت على المعلقة بعدا حركيا قويا خدم اتجاهها وهدفها.

II/– الموسيقى الداخلية:

1/ الأصوات وأنواعها:

1/1 تعريف الصوت لغة:ورد في "لسان العرب ": «صوت: الصّوت: الجرس ... ويقال صوّت يصوّت تصويتا، فهو مصوّت، وذلك إذا صوّت بإنسا نفد عاه. ويقال: صات يصوت صوتا، فهو صائت، معناه صائح». [2]

ومن معاني الصوت في "معاجم اللغة" «اللحن الحسن، الذّكر الحسن، والرأي يبدأ مشافهة أو كتابة في موضوع يقرر أو شخص ينتخب»[3]

ويعرّف "ابن جني" الصوت «بأنه مصدر صات الشيء، يصوت صوتا فهو صائت، وصوّت تصويتا فهو مصوّت، وهو عام غير مختص، يقال: سمعت صوت الرجل، وصوت الحمار، قال تعالى: ﴿ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ ﴾» [4].

2/1 اصطلاحا:

---

[1]: الديوان، ص71.

[2]: ابن منظور ، لسان العرب، مادة: صوت، دار صادر، بيروت، مج2، د.ط، د.ت، ص56.

[3]: عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللغوية – دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية–، دار الكتاب الحديث للنشر، د.ط، 1430هـ، 2009م، ص 79.

[4]: المرجع نفسه، ص 77.

يعرف "إبراهيم أنيس" الصوت: «الصوت ظاهرة طبيعية تحيط بنا ونحس بها في كل لحظة، وهي جزء أساسي من حياتنا، حتى إننا لا نستطيع أن نتصور ما تكون عليه الحياة من دون أصوات، وينشأ عن اهتزاز جسم ما على تلك أن الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات، لاسيما إذا كان الاهتزاز سريعا ودقيقا ..»[1]

وقد عرفه "تمام حسان" بأنه «العملية الحركية ذات الأثر السمعي وهو من أداء المتكلم في نشاطه اللغوي العادي اليومي، فكلنا ينطق في كلامه أصوات لغوية مسموعة» [2]

ويتضح لنا من خلال التعاريف السابقة أن الصوت هو حدث إنساني على العموم، وحركة تنتجها أعضاء النطق، فتخرج منها على شكل ذبذبات تنتقل عبر الهواء إلى أعضاء الجسم، وهو أصغر وحدة صوتية من أصوات الطبيعة.

كما نستنتج أيضا أن الصوت ظاهرة فيزيائية تنتج عن اهتزاز ما باحتكاك جسم صلب آخر مثل:
احتكاك الآلات الوترية، أو احتكاك مصادر وأجسام في الطبيعة، كصوت الحجر، الرعد وهذه الاهتزازات تكون في وسط، وهذا الوسط يمكنها من الوصول إلى أذن السامع.

وقد اتفق علماء الأصوات القدماء والمحدثين على تقسيم الأصوات إلى نوعين: الصوامت و الصوائت.

أ/ الصوامت:ومنها:

1/ المجهورة والمهموسة :واللتان تعدان من أبرز الصفات التي تصنف الأصوات بحسبها، والمعيار في هذا التصنيف هو اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق بالأصوات المجهورة، و بقاؤهما ساكنين عند النطق بالأصوات المهموسة، وتشتمل فيما يلي:

- المجهورة: الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو والياء.
- المهموسة: الهمزة، التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، القاف، الفاء، الكاف والهاء. [3]

2/ الأصوات المطبقة: يعرف الإطباق بأنه انحصار الصوت الصامت بين اللسان والحنك الأعلى لارتفاع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى حتى يلتصق به، والأصوات المطبقة في العربية أربعة هي: الصاد، الظاء، الطاء، الضاد.[4]

3/ الأصوات المفخمة: إن آلية التفخيم من الناحية النطقية تكمن في تأخير أصل اللسان، وهو ما يؤدي إلى ضغط على مستوى الحلق وينتج عنه نقص في حدة الصوت، والأصوات المفخمة هي: الخاء، الصاد، الضاد الغين، الطاء، القاف، الظاء. [1]

---

[1]: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، د.ط،199م، ص6.

[2]: عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، ص79.

[3]: مسعود بوذخة، محاضرات في الصوتيات، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص88.

[4]: خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، د.ط،1403ه، 1983م ص55.

ب/ الصوائت:الصائت صوت لا يصحبه أي تضييق أو إعاقة بين أعضاء النطق الواقعة فوق الحنجرة، وبالتالي لن يكون هناك أي اضطراب أو إيقاف تام للتيار الهوائي وتنقسم إلى صوائت طويلة وقصيرة.

- الطويلة:وتتمثل في حروف المدّ وهي الألف، الياء والواو.
- القصيرة:وتشمل حركات الإعراب وهي: الفتحة والضمة والكسرة. [2]

إن هذه الأصوات بشتى أنواعها قد ذكرها الشاعر العربي عمرو بن كلثوم «استخدمها لإحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتي من ناحية أخرى، فالصوت على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة، كما أنه يؤثر عليه تأثيرا كبيرا من ناحية أخرى» [3]

فالشاعر بهذه الأصوات يلجأ إلى حيل أسلوبية وصوتية تضمن لقصيدته الخلود والتأثير على المتلقي، كما أن هذه الأصوات تقيم التوازن النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي، وهي التي تحمل قيما جمالية تشعر المتلقي بالمتعة واللذة. [4]

والدارس لمعلقة "عمرو بن كلثوم" تظهر له غلبة بعض الأصوات وسيادتها داخل القصيدة، وقد عمد إليها قصدا وذلك لما يرى لها من أهمية خاصة في التعبير عما يجيش في نفسه ومن بين هذه الأصوات المجهورة والمهموسة والتي كان لها حضورا قويا بنسب متفاوتة وهذا يوضحه الجدول التالي:

الأصوات المجهورة	العدد 2107	النسبة %76,25
الأصوات المهموسة	العدد 690	%23,75

نلاحظ من خلال الجدول أن عدد تكرار الأصوات المجهورة قد بلغ 2107 مرة بنسبة 76,25% في حين المهموسة لم تتجاوز 690 بنسبة 23,75%؛ «وهذا التفوق قد أملاه الظرف الذي صيغت وأنشدت فيه هذه القصيدة، فالشاعر في موقف الدفاع عن الشرف والحسب والنسب، وفي موقف يحتم عليه الفخر والمباهاة» [5] «فحالة الغضب التي سيطرت على الشاعر أدت إلى رفع الصوت والجهر به، فزادت نسبة الأصوات المجهورة تماشيا مع المعنى ومع مناسبة النظم والحالة التي كان عليها الشاعر عند إنشاده للقصيدة» [6]

فعلى سبيل المثال: حرف القاف ورد في القصيدة ككل 108 مرة وهو حرف القوة وحرف التعالي، وقد عبر هذا الحرف عن مشاعر الشاعر المغرور والعزيز النفس.

---

[1]: مسعود بوذخة، محاضرات في الصوتيات، ص91.

[2]: المرجع نفسه، ص93.

[3]: كريم حسام الدين، الدلالة الصوتية –دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل–، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط1، د.ت ص11.

[4]: ينظر: أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، د.ط،2007، صص 8-9.

[5]: أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، ص33.

[6]:المرجع السابق، ص33.

كما نجد أيضا حرف النون الذي تكرر هو الآخر 555 مرة وهو حرف يدل عن النماء والبروز والظهور وهي أعانت الشاعر في توظيفه لها على توكيد هذه المعاني في القصيدة التي يميل كاسبها إلى الافتخاروالاعتزاز بالنفس لدرجة الغرور التعالي.

إضافة إلى حرف التاء الذي ورد على طول القصيدة 159 مرة فهو حرف يدل على التأنيث، ونجد أيضا أن معظم التاءات وردت في كلمات تدل على التأنيث، وقد أدى هذا الحرف إلى إظهار مدى افتخار الشاعر بالحروب التي خاضها وكيف كانت القبائل تنظر إليه، وكذلك الافتخار بنساء قومه.

بعد الانتهاء من إحصاء الأصوات المجهورة والمهموسة، نتطرق الآن إلى الأصوات المطبقة لنرى مدى شيوعها في المعلقة على اعتبار أن "عمرو بن كلثوم" شاعرا بدويا، فهل هناك علاقة بين بدوية الشاعر ونشأته وشيوع أصوات الإطباق؟ وللإجابة على هذه الفرضية قمنا بدراسة إحصائية نحاول من خلالها معرفة مدى صحة هذه الفرضية:

الحرف	الصاد	الظاء	الضاد	الطاء	المجموع
معلقة عمرو بن كلثوم	%9,43	%3,14	%7,70	%8,57	%28,44

وإذا ما أخذنا بالفرضية السابقة في شيوع أصوات الإطباق والتي قدرت نسبتها بـ 28,84% لاحظنا أن "عمرو بن كلثوم" من الشعراء الذين حافظوا على بدويتهم وتمسكوا بها إلى حدّ ما، كون «أصوات الإطباق مفخمة لها رنة قوية في الآذان مما يلائم طباع البدو وخشونتهم. فلا عجب أن تشيع تلك الأصوات في لهجات البدو، وأن تأخذ في الانقراض من ألسنة المتحضرين» [1]

وهذا القول لا يدل إلا على شيء واحد، ألا وهو بدوية الشاعر – عمرو بن كلثوم- وميله بوجه عام إلى أصوات التفخيم، والتي صوّرت لنا مدى بدوية الشاعر في المعلقة وتعصبه لهذه البداوة.

أمّا بالنسبة إلى حروف التفخيم فقد حاولنا معرفة نسبة شيوعها في المعلقة ومدى استخدام الشاعر. لذا قمنا بالعملية الإحصائية لها والجدول التالي يبين ذلك:

الحرف	ح	ص	ض	ط	ظ	غ	ق	المجموع	النسبة المئوية
عمرو بن كلثوم	34	33	27	30	11	15	98	248	%8,084

من خلال عملية الإحصاء لحروف التفخيم، لاحظنا أن الحرف الأكثر شيوع من بين هذه الحروف هو صوت القاف والذي تكرر في المعلقة 98 مرة، وهو يدل على القوة التي ترتبط بشخصية الشاعر في الحروب، ثم يليه حرف الحاء والذي ورد 34 مرة في أبيات القصيدة وهذا دليل على حب الشاعر لقومه وافتخاره بنسبه كون حرف الحاء يدل على الحب. أما بقية الحروف بنسب متقاربة، أما إذا نظرنا إلى مجموع هذه الحروف ككل لوجدنا

[1]: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، دار الفكر العربي للنشر، د.ط، د.ت، ص115.

أن نسبتها قدرت بـ 8,024% وهذه النسبة جعلت "عمرو بن كلثوم" يحظى بالمراتب الأولى مقارنة بباقي الشعراء.

بالرّغم من الدّور الفعّال الذي تلعبه الصوامت في تشكيل الكلمة العربية، إلا أنها غالبا ما يكتمل معناها عندما تقترن بالصوائت سواء الطويلة أو القصيرة، وكونها عاملا حاسما في خلق الكلمة ومعناها، كانت لهذه الحركات أهمية كبيرة في الشعر حيث تعكس أحاسيس الشاعر أو الأديب فمثلا نجد أن الحركات الطويلة هي امتداد للصوت، تصور آهات الشاعر المكلومة. ولتوضيح هذا لابد من تقفي آثار هذه الصوائت في المعلقة:

الصوائت الطويلة	870
الصوائت القصيرة	2048

نلاحظ من خلال الجدول أن عدد تكرار الصوائت القصيرة قد طغى بشكل واضح في المعلقة والذي بلغ عددها 2048 مقارنة بالطويلة التي لم يتجاوز عدد 870 حركة.

أمّا إذا نظرنا إلى القصيرة كل على حدى فنجد الفتح أكثرهم شيوعا، حيث بلغ عدده في القصيدة (1284) ألف ومائتان وأربعة وثمانين فتحة مقارنة مع الكسرة التي لم تتكرر إلا (439) أربع مئة وتسعة وثلاثون مرة، أما الضمة فبنسبة أقل لا تتجاوز (325) الثلاث مئة وخمسة وعشرين فقط. وهذا يوضح بالفعل أن للحركات أهمية كبيرة وقيم تعبير يتحاكم فيها تارة المكوّن الدلالي، وتارة أخرى إحساس الشاعر بما تخلقه لديه من الانطباعات.

أمّا بالنسبة للحركات الطويلة فيشير إلى أكثر من (378) ثلاث مئة وثمانية وسبعون مرة، والأكثر من هذا فإن الشاعر ألتزم به في آخر كل الأبيات من القصيدة كوصل في القافية، وكون الألف حرف مد فهو يعبر عن الحزن والأسى كما يدل أيضا على الخشونة والكبر والضخامة، لذلك لجأ إليه عمرو بن كلثوم فأكثر استعماله، لأنه يرى فيه تمثيل لواقع الحروب وما تخلقه من آهات في نفسية الشاعر الكئيبة.

2/ التكرار:

تعريفه:

أ/ **لغة**:هو مصدر الفعل كرّر أو كرّ يقال: «كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى.

والكرّ: مصدره كر عليه، يكرّ كرا وتكرارا، عطف وكرّ عنه رجع، وكرّ على العدو ويكر، ورجل كرار، ومكرّ وكذلك الفرس.

وكرر الشيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّة: المرّة والجمع الكرّات. ويقال: كرّرته عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه. وكركرته عن كذا إذا رددته، والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التكرار (...). قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تِفعال وتَفعال؟ فقال: تِفعال اسم وتَفعال بالفتح مصدر» [1]

[1]: ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص390.

وقد أورد "الزمخشري" لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها، استاقها من كلام العرب، وهي تدور كلها حول معنى واحد عام مشترك، هو الإعادة والترديد، وهو في هذا يقول: «ناقة مكرّرة، وهي التي تحلب في اليوم مرتين ... وهو صوت كالحشرجة» [1]

ب/ اصطلاحا:

أمّا من حيث الاصطلاح، فقد عرّفه "ابن الأثير" بقوله: «هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا» [2]

ويعرّفه "القاضي الجرجاني" في كتابه "التعريفات" بقوله: «عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى» [3]

كما نجد "السيوطي" قد ربط التكرار بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبطا بالأسلوب وهذا ورد في كتابه "الإتقان"، وذلك بقوله: «هو أبلغ من التوكيد وهو من محاسن الفصاحة» [4]

أمّا "الثعالبي" فعقد له بابا في كتابه "فقه اللغة" بعنوان فصل في التكرير والإعادة، ولكنه لم يذكر فيه شيء عن المعنى الاصطلاحي، واكتفى بقوله «من سنن العرب في إظهار الغاية بالأمر» [5]

وخلاصة القول للتعاريف السابقة أن التكرار ورد بمعنى التأكيد، وذلك من حيث المعنى البلاغي، كونه فائدة للكلام.

وللتكرار أنواع مختلفة نذكر منها: تكرار الكلمة، تكرار العبارة، وتكرار صدر البيت.

والتكرار أسلوب ذو بعد نفسي يرتبط بتعلق الشاعر ببعض المواقف، وهو ما يمنح للمتلقي إمكانية النفاذ إلى دلالات النص، إذ يكسب التكرار الكلمة معنى جديدا، حتى قيل يحق أنه قد يحييها أو يميتها.

وفي دراستنا هذه للمعلقة تطرقنا إلى أغلب الكلمات التي كرّرت في أبيات القصيدة كما هو موضح في الجدول:

الكلمة	الأسياف	الضعن	الجهل	منع	نغلب
التكرار	6	2	4	3	4

من خلال الجدول نلاحظ أن التكرار ظاهرة إلتزم بها "عمرو بن كلثوم" في معلقته والدليل على ذلك هذه الكلمات الموضحة في الجدول أعلاه، فمثلا كلمة "أسياف" نجدها قد تكرّرت ست مرات في الأبيات (27،

---

[1]: أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، ط 1، 2003، صيدا بيروت – لبنان، ص726.

[2]: أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي بن الأثير، المثل لسائر في أدب الكاتب والشاعر تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، د.ط، 1999، بيروت – لبنان، ج2، ص146.

[3]: أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، التعريفات، تح: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصوير، ط1 2007، القاهرة، ص113.

[4]: عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد سابق الدين خن الخضيري جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د.ط، 1988، لبنان، ص199.

[5]: عبد الله بن محمد بن إسماعيل أبي المنصور الثعالبي، فقد اللغة، تح: أمين نسيب، دار الجبل، ط1، 1998، بيروت – لبنان ص 453.

40، 67، 175)، وتوحي هذه الكلمة إلى جو الحرب التي كان يقودها "عمرو بن كلثوم" مع قومه دفاعا عن شرفهم وقبيلتهم ونسائهم، ترسم كذلك شجاعة قومه الذين يمنعون جارهم عندما تشتد الشدائد، فيضربون بالسيوف إذا اقترب منهم عدوّهم، أما لفظة "الضغن" فنجدها قد تكرّرت مرّتين في البيت (44) أربعة وأربعون وهذه اللفظة تدل على ذلك الحقد الذي يُخفى ولا يظهر إلاّ بالدلائل، لذلك كرّرها الشاعر ذلالة على مدى حقده اتجاه عدوّه الظالم.

أمّا لفظة الجهل فقد وردت في المعلقة أربع مرات في البيت الثامن والخمسون وهي صفة نسبها الشاعر إلى نفسه ويريد بها الإهلاك والمعاقبة للذين يجهلون عليه وقومه، فالشاعر هنا يريد بهذه اللفظة التأكيد على العقاب الشديد للعدو والمتمرّد.

بالإضافة إلى هاتين اللفظتين السابقتين نجد كذلك لفظة "منع" التي تكرّرت ثلاث مرّات في القصيدة (البيت 99- 105- 106)، ولفظة "نغلب" التي تكرّرت هي الأخرى أربع مرّات في البيت مائة وسبعة عشر (117) من القصيدة.

وهذا التكرار للكلمات جاء في القصيدة إما للتأكيد أو الوعيد أو التهويل أو التوبيخ.

ونظرا لدور التكرار في إظهار المعنى فإن "عمرو بن كلثوم" لم يستعمل تكرار الكلمات فقط بل لجأ أيضا إلى تكرار العبارة التي كان لها الأثر الكبير في إبراز الصورة الحقيقية في المعلقة، وتمثل هذا التكرار في قول الشاعر:

كأنّ سُيُوفَنَا منّا ومِنْهُمُ مَحَاريق بأيدي لاعبينا

كأنّ ثيابنا منّا ومنهم خضبن بأرجوان أو طلينا [1]

في هذين البيتين قد كرّر الشاعر عبارة "منّا ومنهم" كأنه يريد أن يطلع المتلقي على حقيقة ما، هذه الحقيقة يقارن فيها الشاعر بين قومه وبين وضعهم في مقام الأعداء.

أمّا عن تكرار الصدر فيظهر في قول الشاعر:

بأيّ مشيئة عمرو بن هند تكون لقيلكم فيها قطينا.

بأيّ مشيئة عمرو بن هند تطيع بنا الوشاة وتزدرينا.

بأيّ مشيئة عمرو بن هند ترى أن تكون الأرذلينا. [2]

نلاحظ أن الشاعر هنا كرّر الصدر بكامله في هذه الأبيات الثلاث، وإن دلّ ذلك على شيء فإنه يدلّ على تأكيده وإلحاحه.

وخلاصة القول أن التحليل الإيقاعي لمعلقة "عمرو بن كلثوم" يعكس الكثير من الخصوصيات الفنية، خاصة في الجانب الإيقاعي الفريد، الذي ينبع من نفس شاعرة، تربى ذوقها في جو لغوي يوفر كل الوسائل اللغوية الصوتية.

---

[1]: الديوان، ص76.

[2]: المصدر نفسه، ص ص78-79.

وقد تمثّل هذا في إيقاع خارجي ناتج عن تكرار التفعيلات في القصيدة من بحر الوافر، وهذا يعمل على تحقيق الوحدة الموسيقية الشاملة التي تساعد على بعث الأفكار وشحن العواطف وتقديمها للمتلقي، أما القافية فكانت نونية وقد لجأ إليها الشاعر لأنّها تعبر عن الإحساس بالأنا الجمعي.

في حين الإيقاع الداخلي فهو ناتج عن حسن استغلال الشاعر لبعض الخصائص الصوتية للغة العربية في المستوى الصوتي وأساليبها المتنوعة، بالإضافة إلى استعماله للتكرار لإبراز مواقفه وتأكيدها، وهذا الإيقاع بمستوييه الداخلي والخارجي يحيلنا على إيقاع نفسي ناتج عن صدق التجربة.

الفصل الثاني

التحليل الصرفي في المعلقة

الصّرف علم بأصول تعرف بها صيغ الكلمات العربية وأحوالها التي ليست بإعراب ولا بناء، فهو علم يبحث عن الكلم من حيث ما يعرض له من تصريف وإعلال وإبدال وإدغام، وبه تعرف ما يجب أن تكون عليه بنية الكلمة قبل انتظامها في الجملة، وموضوعه الاسم المتمكن (أي المعرب) والفعل المتصرف.[1]

أ/ الأفعال:

* تعريف الفعل: «الفعل كلمة تدل على معنى أو حدث أو حركة في زمن مقترن به مثل: درس، شارك...إلخ والفعل يكون ماديا أو محسوسا ملموسا نحو: ضرب، ويكون معنويا وغير محسوس أو ملموس نحو: فكّر، وهو يحتاج إلى فاعل، أو إلى فاعل ومفعول به لإتمام معنى الجمل».[2]

* أقسامه:

– المضارع: «وهو ما دلّ على وقوع الحدث في الحال أو الإستقبال، وعلامته أن يصلح للوقوع بعد "لم " »[3]نحو قوله تعالى: « لم يلد ولم يولد (2) ولم يكن له كفوا أحد (3)».[4]

– الماضي: «وهو ما دلّ على وقوع حدث في الزمن الماضي وعلامته أن يقبل إحدى التاءين" تاء الفاعل " أو "تاء التأنيث الساكنة " .

الماضي كثير الدلالة على الماضي وقد يفيد الاستمرار»[5] نحو قوله تعالى: « وكان اللّه غفورا رحيما ».[6]

– الأمر: «وهو ما دلّ على حصول شيء بعد زمن التكلم، وعلامته أن يقبل اتصاله بنون التوكيد، مع الدلالة على الطلب نحو: أكرمن الضيف» .[7]

للزمن الماضي والمضارع زمنين: زمن صرفي، وزمن نحوي، أما الزمن الصرفي فهو الزمن الماضي للفعل الماضي، والزمن الحاضر أو المستقبل للفعل المضارع فعند ما تقول مثلا: (درس) و (يدرس)، فإنّ (يدرس) هو الحاضر أو المستقبل، وذلك لأننا نظرنا إلى الزمن الصرفي للفعل (درس) هو الماضي، وللفعل الدلالة الزمنية للفعلين: (درس) و (يدرس) مجردين من السياق، وأما الزمن النحوي للفعل الماضي والمضارع فقد يكون الماضي أو الحاضر أو المستقبل وفقا للسياق الذي يردفيه الفعل.

---

[1]: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط23، 1991، ج1، ص08.

[2]:سمير محمد كبريت، كتاب الأفعال، دار النهضة العربية للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1426هـ، 2006م، ص 17.

[3]: علي محمود النابي، الكامل في النحو والصرف، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، ط1، 1425هـ، 2003، ج1، ص 32.

[4]: سورة الاخلاص، الآية 2، 3.

[5]: علي محمود النابي، الكامل في النحو والصرف، ص42.

[6]:سورة الفتح، الآية 14.

[7] :علي محمود النابي، الكامل في النحو والصرف، ص43.

والمعنى من هذا الكلام أن الفعل الماضي يرد في الماضي ليعبر عن حدث مضى، وقد يرد في الماضي ليعبر عن الزمن الحاضر أو المستقبل.

ومعلقة "عمرو بن كلثوم" فيها مزج بين زمن الأفعال، فأحيانا يكون كلام الشاعر موجها إلى الماضي ولكنه عبّر عنه بالحاضر، وهذا التداخل في الزمن رسم وثيقة وتواصلية امتدادية معبّرة عن تواصل واستمرار الحياة والوجود عند الشاعر.

ومن خلال العملية الإحصائية توصلنا إلى النتائج الموضحة في الجدول التالي:

	وصف الخمر	الغزل	الفخر	المجموع
الماضي	4	16	79	99
المضارع	5	8	80	93
الأمر	2	2	4	8

من خلال الجدول يتضح لنا مايلي:

أن معلقة "عمرو بن كلثوم" قد تضمنت مائتي فعل موزعة كما هي موضحة في الجدول:

في وصفه للخمر استغرق خمسة أبيات استعمل فيها أحد عشر فعلا، منها أربعة (4) أفعال ماضية وخمسة (5) مضارعة، وفعلين (2) في الأمر، أما في مقطع الغزل والذي تضمن إثنا عشر (12) بيتا، فنجده قد تناول ستة وعشرين (26) بيتا منها ستة عشر (16) فعلا ماضيا وثمانية (8) أفعال مضارعة، وفعلين (2) فقط في الأمر أمّا المقطع الثالث والأخير ألا وهو الفخر، فنجده قد استعمل تسعة وسبعين (79) فعلا ماضيا وثمانين (80) فعلا مضارعا، وأربعة (4) أفعال في الأمر.

ومن خلال قراءتنا للجدول تبيّن لنا ما يلي:

موازنة الشاعر في تعامله مع الزمن إلى حد كبير، فلم يفرض هيمنة زمن على آخر، فقد ساوى بين فعلي الماضي والمضارع إلى حد كبير، حيث استعمل تسعة و تسعين (99) فعلا ماضيا و ثلاثة و تسعين (93) فعلا مضارعا، وهذا دليل على أنه لا يفخر بماضيه وماضي قومه فحسب بل بحاضره أيضا.[1]

كون الشاعر سيّد قومه، فلا مانع أن يكون هو الآمر الناهي، وقد تجلى هذا في قصيدته من خلال استعماله لثمانية (8) أفعال في الأمر، ويظهر هذا مند مطلع القصيدة في قوله:

ألاهبّي بصحتك فأصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا[2]

فأفعال الأمر في هذا البيت هبّي، أصبحينا، لا تبقي،وهي أفعال تمزج بين الأمر والنهي.

---

[1] : ينظر: أحمدعثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، ص 177.

[2] :الديوان، ص 64.

في مقطع الغزل نجد الماضي أكثر شيوعا وسيطرة من المضارع والأمر، وقد ورد في هذا المقطع ستة عشر (16) فعلا ماضيا في مقابل ثمانية (8) أفعال مضارعة وفعلي (2) أمر، وكأن الشاعر يريد أن يقول بأن حديثه عن الغزل هو حديث عن أيام قد مضت، أما الآن فلابد من الجد بعيدا عن اللهو واللعب والغزل.

أمّا في مقطع حديثه عن وصف الخمر فقد استعمل أربعة (4) أفعال ماضية وخمسة (5) مضارعة وفعلين (2) في الأمر، فالشاعر هنا يريد أن ينقل دلالة الماضي، وذلك باسترجاعه لأيام شرب الخمر والتي كانت تزيدهم قوة وشجاعة في الحروب، إلى دلالة الحاضر أو المستقبل وهذا يعني أن عمرو بن كلثوم يربط بين الخمر والحرب [1] وفي هذا يقول أحمد محمد الحوفي: " كانوا يشربون الخمر لتزيدهم جرأة وشجاعة". [2]

ب/ الأسماء:

تعريف الاسم: «هو ما دل على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة: (الماضي، الحاضر، المستقبل) نحو: محمد، عصفور .... إلخ».[3]

ويعرّف أيضا بأنه: «ما دل على مسمى من دون اقتران بزمان أو مكان»[4]

* علاماته:

- أنيصح الإخبار عنه كالتاء في كَتَبت، والواو في: كتبوا، والياء في: تكتبين.
- أن يقبل الـ: مثل: الرجل.
- أن يقبل التنوين نحو: معلمٌ – معلمًا ⟵ معلمٍ.
- أن يقبل حرف النداء نحو: يا أيها الرجل.
- أن يقبل الجرد نحو: كنت في زيارة أخي.
- أين يكون مضافا مثل: تطرب نفسي بسماع زقزقة العصافير.
- أن يعود عليه الضمير نحو: جاء المحسنُ، الأصل جاء الذي هو محسن.
- أن يصبح جمعه نحو: مفتاح ⟵ مفاتيح
- أن يصح تصغيره نحو نهر ⟵ نُهَيّر.
- أن يسند إليه ما تمّم به الفائدة سواء كان المسند فعلا مثل قام زيد، أو إسما مثل: زيدُ أخوك، أو جملة أنا قمت.[1]

---

[1] :ينظر: أحمد عثمان أحمد، المعلفات دراسة أسلوبية، ص 177.

[2] :أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة – مصر، د-ط، 1949، ج1، ص 335.

[3] :نادين زكريا، الميسر في الصرف والنحو، دار الكتاب الحديث للنشروالتوزيع، ط1، 1423هـ-2002م، ص 7.

[4] :جمال الدين ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، قدمه إيميل يعقوب، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، ط3 1423هـ-2002م، ص 29.

* **أقسام الاسم**: تنقسم الأسماء إلى:

أ/ الإسم المجرد: ويكون إما ثلاثيا: كورق، وإما رباعيا: كسهلب، وإما خماسيا كفرزدق.

ب/ الاسم المزيد: وفيه ثلاثي الأصول: كسلاح، وإما رباعيا: كعصفور، وإما خماسيا: كعبقري.[2]

ذكرنا فيما سبق أن للأفعال دلالتها الخاصة والتي تمثلت في إضفاء الحركية والتجديد في القصيدة، نشير كذلك إلى أن للأسماء أيضا دلالتها والتي غالبا ما تكون في إثبات المعنى وسكونه دون تجدد، ومعلقة عمرو بن كلثوم كانت هي الأخرى كباقي المعلقات في استخدام الأسماء بنوعيها المجرّدة والمزيدة، وهذا ما لاحظناه من خلال دراستنا الإحصائية، كما يوضحه لنا الجدول التالي:

الأسماء المجرّدة	الأسماء المزيدة
دمشق – طمّاح الضغن – عمرو – هند – سيف صبيّ –كلثوم – علقمة – أيدي – ثديا – أكفّ – كشحا – رأس – قفا – صبا – ضعف – داء – المجد – صدق – حسبا – دينا – ذلّ – بيوت – طلوح – شامات – الحيّ – ماء –البرّا–غذر– رياح – طلينا –البحرا– شرقيّ – قبيل – الصبح – أمّ – غذا – يوم – بعد – تسعة – الثلاثة – علقمة .	زهير – عتابا –كُليب – اليمامة – مهلهلا – ذراعي –الجبينا– قاصرينا.

ما نلاحظه على معلقة "عمرو بن كلثوم" هو شيوع الأسماء المجردة على حساب الأسماء المزيدة؛ حيث بلغ عدد الأسماء المجردة سبعة وأربعون إسما (47) بينما لم تتجاوز المزيدة ثمانية أسماء (8) فقط.

لكن بالرغم من شيوع الأسماء المزيدة والمجردة؛ إلا أن استعمال الشاعر لها كان بنسبة ضئيلة جدا مقارنة مع الأفعال التي كانت حاضرة بكثرة، وهذا تماشيا مع طبيعة المعلقة التي امتازت بالحركية والتجدّد لحظة بعد لحظة بخلاف الأسماء التي تعطي معنى جامدا ثابتا لا تتجد خلالها الصفة المراد إثباتها وهذا ما جعل شاعرنا يكثر من استخدامه للأفعال ويقلل من الأسماء لأن قصيدته يغلب عليها الطابع الحركي.

ج/ الأبنية:

---

[1] :نادين زكريا، الميسر في الصرف والنحو، ص 07.

[1] :مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج2، ص 06.

«لقد درس الصرفيون أنواع الأبنية دراسة تفصيلية شاملة، بل جاوزوا ذلك إلو وضع ضوابط لصياغتها وبنائها، وكأنهم كانوا يسعون للخروج من شتات الأمثلة المتعددة إلى بناء هيكل صرفي محكم، يقوم على محاور رئيسية تضبط تلك الأمثلة في قضايا كلية عامة تحدد الأصول والأسس التي بني عليها علم الصرف في العربية».[1]

و يأتي كلامنا في هذا الباب في أبنية الأسماء و الأفعال.

1/ **أبنية الأفعال**:

الفعل قسمان مجرّد ومزيد، والفعل المجرّد قسمان بدوره:

- مجرّد ثلاثي.
- مجرّد رباعي.

والمزيد أيضا قسمان:

- مزيد ثلاثي.
- مزيد رباعي.

* أبنية الفعل الثلاثي المجرّد: للمجرّد الثلاثي ثلاثة أوزان هي:

- فَعَلَ: أكثر الأفعال الثلاثية وأوفرها، وقد استعمل في جميع المعاني لخفته ومن أمثله ذلك :درس، قرأ ... إلخ.
- فَعِلَ: يكثر فَعِلَ في:

1. الأعراض من الأدواء والعلل نحو: مَرِض – سَقِم.
2. ما يليق بالأدواء ممّا دلّ على جوع وعطش نحو: عَطِش – ظمِئَ.
3. يكثر في العيوب نحو:عَرِجَ.
4. يكثر في الحلي جمع حلية وهي العلامة الظاهرة للعيون في أعضاء الجسم نحو: صَلِع – ضَمْر.
5. ويكثر في الألوان نحو: حَمِرَ –سَوِدَ.

- فَعُلَ: يكثر في الطبائع والسجايا وهي الصفات الملازمة لصاحبها نحو: حَسُنَ – قَبُحَ.[2]

* أبنية الفعل الرباعي المجرّد: له وزن واحد وهو: فَعْلَلَ نحو: دَحْرَجَ، ويصاغ من :

1/ أسماء المعاني نحو: زَخْرَفَ.

2/ لأسماء الذوات للدلالة على مشابهة المفعول للذات التي اشتق منها الفعل نحو: عَقْرَبَتْ فاطمة صَدْغَهَا، أو للدلالة على جعل الذات في المفعول مثل: زعفرت الثوب، أو للدلالة على ظهور ما أخذ منه الفعل نحو: بَرعَمَت الشجرة.

3/ أسماء الأصوات المركبة من حرفين مكرّرين حكاية للصوت مثل: بَأْبَأ الصبيّ.

---

[1] :عبد لحميد السيد، المغني في علم الصرف، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1430هـ-2003م، ص 61.

[2] :عبد الحميد السيد، المغني في علم الصرف، صص 72، 73.

4/ مركب لاختصار حكايته نحو: سَبْحَلَ؛ أي قال سبحان الله.[1]

* أبنية الفعل الثلاثي المزيد:

- المزيد بحرف:

-أَفْعَلَ نحو: أَعْلَنَ.

-فَعَّلَ نحو طَهَّرَ، كَسَّرَ.

- فَاعَلَ نحو: دَافَعَ.

- المزيد بحرفين:

-انْفَعَلَ نحو: انْطَلَقَ

- افْتَعَلَ نحو: اجْتَهَدَ.

- أَفْعَلَّ نحو: اخْضَرَّ

-تَفَاعَلَ نحو: تَقَادَمَ.

- تَفَعَّلَ نحو: تَعَهَّدَ.

- المزيد بثلاثة أحرف:

-اسْتَفْعَلَ نحو: اِستَخْرَجَ

-افْعَوْعَلَ نحو: اعْشَوْشَبَ

-افْعَالَّ نحو: احْمَارَّ

-افْعَوَّلَ نحو: اجْلَوَّدَ.[2]

- أبنية الفعل الرباعي المزيد:

- المزيد بحرف: له وزن واحد وهو: تَفْعْلَلَ، مثل: تَدَحْرَجَ.

- المزيد بحرفين: وله وزنان:

-افْعَنْلَلَ نحو: افْرَنْقَعَ.

- افْعَلَلّ نحو: اطْمَأَنَّ.[3]

وكما هو الحال في الأفعال والأسماء ودورهما الفعال في خلق معاني ودلالات النص الأدبي سواء الشعري النثري فلا يخفى على أي باحث دور الأبنية أيضا في خلق هذه المعاني والدلالات.

---

[1] :المرجعنفسه، ص 74.

[2]: عبد لحميد السيد، المغني في علم الصرف ، ص 75.

[3] :المرجع نفسه ، ص 76.

وقد استغل الكثير من الشعراء سواء القدماء أو المحدثين هذا الدّور الفعال للأبنية في قصائدهم، منهم "عمرو بن كلثوم" وخاصة معلقته الشهيرة التي نحن بصدد دراستها.

وفي دراستنا الإحصائية لأبنية الأفعال الموجودة في المعلقة بمقطعيها الثلاث: الفخر، الوصف الغزل توصلنا إلى النتائج الموضحة في الجدول:

في مقطع الوصف	الأبنية	ثلاثية	رباعية
	عدد تكرارها	6	5

يتّضح لنا من خلال الجدول أن الشاعر قد استخدم في مقطع وصف الخمر أحد عشر فعلا النوعية الثلاثي والرباعي، منها ستة أفعال ثلاثية وخمسة أفعال رباعية دون غيرها.

ويلاحظ على الأفعال الرباعية أنها قد وردت على صيغتين هما: أَفْعَلَ، و فَاعَلَ، أما الأفعال التي وردت على صيغة أفْعَلَ فهي أربعة (4) أفعال وتمثلت في: تبقى ← أبْقَى، أَمَرَّت ← أَمَرَّ، تدركنا ← أَدْرَك، فأَصْبَحنَا ← أصبح، وفعل واحد (1) فقد على وزن فاعل، وهو خالط.[1]

أمّا في الأفعال الثلاثية فقد استعمل ستة أفعال على وزن فَعَلَ و فَعِلَ وهي: قَرَعُوا ← قَرَعَ ← فَعَلَ، صَبَنَتْ ← صَبَنَ ← فَعَلَ، شَرِبَتْ ← شَرِبَ ← فَعِلَ، صَمَدَتْ ← صَمَدَ ← فَعَلَ، بَرِحَتْ ← بَرِحَ ← فَعِلَ، قِفِي ← وَقَفَ ← فَعَلَ.

ما يمكن أن نلاحظه على هذه الأبنية هو طغيان صيغة أَفْعَل في الرباعي، و فَعَلَ في الثلاثي، أما مجاملة فنلاحظ ميل واضح للشاعر اتجاه الأفعال الثلاثية.

في مقطع الغزل	الأبنية	ثلاثية	رباعية	خماسية	سداسية
	عدد تكرارها	14	8	3	1

من خلال لاحظنا أن الشاعر قد استخدم في مقطع الغزل أربعة عشر (14) فعلا ثلاثيا، وثمانية (8) أفعال رباعية، وثلاثة (3) أفعال خماسية وفعلا واحدا فقط سداسيا.

فالزيادة العددية للأفعال الثلاثية سمة واضحة عند الشاعر ثم تليها الأفعال الرباعية، ثم الخماسية فالسداسية.

هناك صيغتان استخدمهما الشاعر في الأفعال الرباعية وهما صيغة أَفْعَلَ وقد تناول في هذا الوزن ستة (6) أفعال هي: أخبر، أرى، أضلّ، أعرض، أحدث، أقرّ أما الصيغة الثانية فهي فَعَّلَ وفي هذا الوزن نجده قد استعمل فعلية هما خَبَّرَ و رَجَّعَ ويبدو أن استخدام الشاعر لصيغة أفعل سمة أخرى من سماته.

أمّا في وزن الخماسي فقد استعمل الشاعر صيغة تَفَعَّلَ في فعلين (2) هما: تَرَبَّعَ و تَذَكَّرَ.[1]

[1] : ينظر: أحمد عثمان أحمد، المعلقات، دراسة أدبية، ص 187.

أمّا في مقطع الفخر فتتوزع أبنية الأفعال كما هي موضحة في الجدول:

مقطع الفخر	الأبنية	الثلاثي	الرباعي	الخماسي	السداسي
	عدد تكرارها	114	30	13	2

نستنتج من خلال الجدول ما يلي:

سيادةالأفعال الثلاثية سيادة مطلقة، فقد وردت في هذا المقطع مائة وأربعة عشر (114) فعلا ثلاثيا من مجموع الأفعال الواردة في المقطع كله والبالغ عددها مائة وثلاثة وستون (163) فعلا.

إضافة إلى الزيادة النسبية لوزن "أفعل" في الرباعي عن سائر الأوزان الأخرى وكأنها أيضا إحدى سمات الشاعر، ويلاحظ على جميع الأفعال الواردة في هذا الوزن أن همزتها جميعا للتعددية في حين أن الصرفيين يوردون عشرة معان لوزن "أفعل"، اقتصر الشاعر على معنى واحد منها، وهو معنى التعددية، وكأن التعددية هذه إحدى شفرات الشاعر الموحية إلى خصومه الأعداء (بني بكر بن وائل) أو إلى الملك الجالس للحكم بين الفريقين (عمرو بن هند). في وزن الخماسي، يلاحظ تركيز الشاعر على وزن "افتعل" فقد أورد الشاعر في هذا الوزن عشرة (10) أفعال، من مجموع الأفعال الخماسية البالغ عددها ثلاثة عشر (13) فعلا، ويأتي وزن انفعل لعدة معان، إلا أن الشاعر قد ركز على معنى واحد منها جاءت غالبية الأفعال لتفيد هذا المعنى، وهو معنى التشارك، ولجوء الشاعر إلى هذا المعنى يخدم غرض القصيدة، فالخصومة تكون بين طرفين، يشتركان فيها، والفخر يكون بين طرفين، قد يشتركان في صفة، إلا أن أحدهما قد تفوق على الآخر في هذه الصفة، لذلك يمكن القول أن استخدام الشاعر لمعنى التشارك في وزن إفتعل استخدم موح ومقصود.[2]

2/ أبنية الأسماء: وهي قسمان: مجردة و مزيدة.

الإسم الثلاثي المجرد: هو الاسم الثلاثي الخالي من حروف الزيادة، وأوزانه هي:

فَعَلَ: ويكون في الأسماء نحو: بغَلْ: والصفات نحو: ضَخْم

فَعَلْ: ويكون في الأسماء نحو: فَرَسْ والصفات نحو: بَطَلْ

فَعُلْ: ويكون في الأسماء نحو: عَضُضْ والصفات نحو: حَدُثْ

فَعِلَ: ويكون في الأسماء نحو: كَبِدْ والصفات نحو: حَذِرْ

فُعْلْ: ويكون في الأسماء نحو: قُفْلْ والصفات نحو: حُلْوْ.

فُعَلْ: ويكون في الأسماء نحو: صُرَد والصفات نحو: حُطَمْ.

فُعُلْ: ويكون في الأسماء نحو: عُنُقْ والصفات نحو: جُنُبْ.

---

[1] : ينظر:أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية ، صص 187، 189.

[2] : أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، ص ص 179، 180.

فُعِلَ: وأمثلته قليلة جدا نحو: دُئِلْ اسم قبيلة.

فِعْلْ: ويكون في الأسماء نحو: جِذْعْ والصفات نحو: نِقْصْ أي المنقوص.

فِعَلْ: ويكون في الأسماء نحو: عِنَبْ والصفات نحو: زِيَمْ (متفرق).

فِعُلِ: وهو غير مستعمل.

فِعِلْ: قليل في الأسماء نحو: إِبِلْ والصفات نحو: إِبِدْ (وحشية).[1]

* الإسم الرباعي المجرد: يأتي الإسم الرباعي المجرد على خمسة أوزان هي:

فَعْلَلْ: نحو: جَعْفَرْ

فِعْلِلْ: نحو: دِعْبلْ

فِعْلَلْ: نحو: دِرْهَمْ

فُعْلُلْ: نحو: فُلْفُلْ

فِعْلَّ: نحو: قِمْطَرْ.[2]

* الإسم الخماسي المجرّد:

فَعَلَّلَ نحو: سَفَرْجَلْ

فَعْلَلِل نحو: جَحْمَرِشْ

فُعَلِّل نحو: حُزَعْبِل

فَعْلَلّ نحو: قَرْطَعَّبْ[3]

* الإسم الثلاثي المزيد:

الثلاثي المزيد بحرف: من أوزانه أَفْعَل نحو: أَجْدَلْ

الثلاثي المزيد بحرفين: من أوزانه مُنْفَعِلْ نحو: مُنْطَلِقْ.

الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف: من أوزانه مُسْتَفْعِلْ نحو: مُسْتَخْرَجْ

الثلاثي المزيد بأربعة أحرف: ومن أوزانه إِفْعِيلال نحو: اشْهِبَابْ.[4]

* المزيدالرباعي:

المزيد بحرف ومن أوزانه فِعْلاَل نحو: سِرْداحْ

---

[1] :راجي يعقوب/ مراجعة إميل بديع، المعجم في علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1413هـ-1993م، ص 80.

[2]: عبد الحميد السيد، المعني في علم الصرف، ص 67.

[3] :المرجع نفسه، ص 68.

[4] :المرجع نفسه، صص68، 69.

المزيد بحرفين ومن أوزانه فِعِلاَّل نحو: طِرِمَّاح.

المزيد بثلاثة أحرف ومن أوزانه إِفْعِنْلاَل نحو: احْرِنْجَام.[1]

* المزيد الخماسي:

المزيد بحرف نحو: سَلْسَبيل

المزيد بحرفين نحو: قَرْعَعِلاَنه.[2]

بالإضافة إلى الدّور الفعّال الذي لعبته أبنية الأفعال في خلق المعنى في المعلقة، نجد أن لأبنية الأسماء نفس الدور تقريبا، حيث أضفت على المعلقة معاني ودلالات جديدة، جعلت شاعرنا يعبّر بها عن فجوات نفسه الدفينة.

ودراستنا الإحصائية مكنتنا من رصد وتتبع عدد ورود هذه الأبنية بمصادرها المختلفة، كما يوضحها الجدول التالي:

الثلاثي	الرّباعي	الخماسي
45	05	01

من خلال الجدول نلاحظ:

سيادة الأسماء الثلاثية سيادة مطلقة، وكأنها إحدى سمات الشاعر، فقد وردت خمسة وأربعين مرة (45). أمّا بالنسبة لبقية الأبنية لمت فيها الرّباعية والخماسية، فقد وردت بنسبة ضئيلة جدا مقارنة بالثلاثية؛ فالرّباعية وردت خمس مرّات (05)، في حين الخماسية استعملت مرة واحدة فقط.

كما نلاحظ أيضا الزيادة النسبية لوزن "فَعَل" و "فِعْل" في الثلاثي عن سائر الأوزان الأخرى، ومن أمثلة ذلك:

على وزن فَعَل ←سَيْف ، ضَعْف

على وزن فِعْل ←هِنْد ، بِكْر

أمّا الرّباعي فمثاله:

على وزن فَعْلَلَة← عَلْقَمَة

أمّا مثال الخماسي فهو: كلثوم على وزن فعول.

وكخلاصة لما تناولناه في هذا المستوى الصرفي الذي يضم الأسماء والأفعال وأبنيتهما توصلنا إلى أن شاعرنا قد أفرط من استخدام الأفعال على حساب الأسماء لأنها تخدم أكثر السياق الذي وردت فيه القصيدة، كون الشاعر كان يستحضر الماضي من أجل التطلع إلى الحاضر وبناء المستقبل، أما عن استخدامه للأمر فيعود إلى كونه سيد قومه وبطبيعة الحال فهو آمرهم وناهيهم، أما استخدام الأسماء فلم تكن إلا في حالة الثبات والسكون والاستقرار.

[1] :عبد الحميد السيد، المعني في علم الصرف، ص 70.

[2] :المرجع نفسه، ص 71.

الفصل الثالث

التحليل التركيبي في المعلقة

يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى دراسة نظام بناء الجملة، ودور كل جزء من هذا البناء، وعلاقة أجزاء الجملة بعضها ببعض، وأثر كل جزء في الآخر مع العناية بالعلامة الإعرابية، والأثر الجمالي الذي تحدثه مجموعة الإختيار النحوية في إضفاء قيم جمالية ودلالية على قصيدة "عمرو بن كلثوم"، وفي بحثنا هذا، اقتصرنا فيه على دراسة الجملة وأنواعها، بالإضافة إلى هذا تطرقنا إلى جانب فني آخر ألا وهو الصورة الشعرية وتجلياتها في المعلقة.

I/- الجملة وأنواعها:

1/ تعريف الجملة:

1/1 لغة: جاء في "لسان العرب" " لابن منظور" مادة (ج.م.ل) الجملة وحدة لجمل والجملة جماعة الشيء: «جمعه عن تفرقه وأجمل له الحساب كذلك، والجملة جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، يقال: أجملت له الحساب والكلام إذا أرددته إلى الجملة»[1].

وقوله تعالى: ﴿لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً ﴾[2]

2/1 اصطلاحا:

«الجملة هي التركيب الذي يتكون من عدة ألفاظ تتظافر مع بعضها لتؤدي فائدة ما »[3] والجملة وحدة تركيبية تؤدي معنى دلاليا واحدا واستقلالها فكرة نسبية تحكمها علاقات الارتباط والربط والإنفصال في السّياق.[4]

وعرّفها ابن هشام في المغني: «الجملة هي عبارة عن فعل وفاعل (قام زيد)، والمبتدأ وخبره (زيد قائم)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: ضرب اللّص، ظننته قائما»[5].

من خلال التعاريف نستنتج أن الجملة نسيج لغوي تتشابك فيه بعض البنى التركيبية التي تتعلق فيما بينها من أجل الإدلاء ببعض المفاهيم.

والجملة العربية نوعان لا ثالث لهما؛ جملة إسمية وجملة فعلية.

1) الجملة الإسمية: «هي التي تبتدئ باسم بدءا أصيلا، ولهما ركنين أساسيين هما: المبتدأ والخبر».[6]

---

(1): ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج.م.ل)، ج1، ص 203.

(2): سورة الفرقان، الآية: 32.

(3): مجدي محمد حسين، الجملة الإسمية، راجعه: سليمان طه حمودة، دار ابن خلدون للنشر، 2004، د.ط، ص 212.

(4): ينظر: مصطفى حميدة، نظام الإرتباط والربط وتركيب الجملة العربية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997، ص 204.

(5): ابن هشام الأنصاري، م غني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، مؤسسة الصادق، ط 5 1338هـ، ج2، ص 490.

(6): عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1431هـ-2010م، ص 93.

أ/ المبتدأ: «والأصل فيه أن يكون معرفة، ويقع نكرة إذا أفادت؛ بأن يتقدم عليها الخبر الظرف أو الجار والمجرور؛ نحو: عندك فضل، وفيك خير أو كانت عامة إذا وقعت بعد الإستثناء أو النفي؛ نحو: ما مجد مذموم، هل فتى هنى؟» [1]

ب/ الخبر: «يكون مطابقا للمبتدأ في الإفراد والتثنية والجمع مع التذكير أو التأنيث، وقد يقع الخبر جملة، ويقع ظرفا أو جار ومجرور».[2]

2) الجملة الفعلية: «الجملة الفعلية هي النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية، وهي تبدأ بفعل غير ناقص حيث أن الفعل لابدّ أن يكون تاما وهو يدل على حدث، فإنه لابد له من محدث يحدثه؛ أي لابد له من فاعل.

أمّا الفاعل فهو الذي يقوم بالفعل، وحكمه في العربية الرفع، وهو لا يكون جملة بل لابد أن يكون كلمة واحدة وهذه الكلمة إما أن تكون إسما صريحا أو مصدرا مؤولا».[3]

ولكل من الجملة الاسمية والفعلية دورا في النص الأدبي – الشعر- فالجملة عادة ما تعبر عن الثبات، في حين الفعلية تخلق في النص نوعا من الحيوية والوضوح؛ وهذا ناتج عن طول الجملة الفعلية بمقارنتها مع الجملة الاسمية التي عادة ما تكون قصيرة.

كما أنّ الأسلوب الفعلي يؤدي إلى لون من التنويع الخصب لتعدد أزمانه ودلالته، على عكس الاسم الذي يجعل من النص رتيبا.

ولهذا كان الإحصاء الآتي محاولة لإظهار مدى شيوع كل من الجملة الإسمية والفعلية في المعلقة.

الجمل	الاسمية	الفعلية
عدد تكراراها في المعلقة	15	188

من خلال الجدول يمكن حصر النتائج التالية:

طغيان الجملة الفعلية على حساب الاسمية، حيث تكررت مائة وثمانية وثمانون مرة (188) على عكس الاسمية التي وردت خمسة عشر مرة (15) فقط، وهذا يعود إلى الدور الفعال الذي تلعبه الجملة الفعلية في المعلقة والمتمثل في دلالتها على التجدد، كما أنها أكثر تعبيرا عن فكرة الشاعر.

لقد أراد "عمرو بن كلثوم" أن يسم قصيدته بالحركة الدائية، والتجدد الدائم، حيث أراد أن يخبر عمرو بن هند بماضٍ وحاضر زاهر حيث كان لبني ثغلب الغلبة والنصر، كما أراد أن يقول أن المستقبل مبني على الماضي

والحاضر وهو أيضا لبني ثغلب، لذلك انطلق مستخدما الجملة الفعلية قائلا[1]:

---

[1]:حفني ناصف، وآخرون، الدروس النحوية، دار إلاف الدولية للنشر والتوزيع، ط1، 1427هـ-2006م، ج4، ص 350.

[2] :المرجع السابق، ص 350.

[3] :عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص ص199، 210.

وإنّ غدًا وإنّ اليوم رهنٌ وبعد غدٍ بما لا تعلمينا
أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأنّا تورد الرايات بيضاء ونصدرهنّ حمرًا قد روينا
وأيام لنا غرٌّ طوال عصينا الملك يحمي المحجرينا
تركنا الخيل عاكفة عليه مقلّدة أعنقها صفوانا
وقد هرّت كلاب الحيّ منا وشذّ بنا قتادة من يلينا.[2]

وقد استخدم الشاعر في هذه الأبيات السبعة خمسة عشر (15) فعلا، منها تسعة (9)أفعال مضارعة وخمسة (5) أفعال ماضية وفعل أمر واحد؛ وقد مال إلى تكثيف الجملة الفعلية باستعمال الفعل المضارع الدال على ميله إلى إسباغ صفة التجدد والحدوث على قصيدته.

أمّا «بالنسبة للجملة الفعلية استخدم "عمرو بن كلثوم" في قصيدته 41 فاعلا ظاهرا و 64 فاعل مضمر، وبلغت نسبة استخدام الفاعل الظاهر إلى المجموع الكلي لعدد الأفعال 39,04% ولعلّ استخدامه للفعل الظاهر أمر مقصود، فإذا كان من علل بناء الفعل للمجهول للخوف من الفاعل أو الخوف عليه، فبمفهوم المخالفة يكون إظهار الفاعل يدحض فكرة الخوف منه أو الخوف عليه، فالشاعر وقومه قد فعلوا ولا يخشون أحدا وهذا يتفق مع السّياق العام للقصيدة وهو الفخر.

أمّا بالنسبة للضمير فقد استخدم ضمير الجمع، حيث استخدم واو الجماعة في عشرين (20) موضعا، واستخدم ضمير المتكلم الجمعي في سبعة عشر (17) موضعا ولا مشاح في ذلك فالرجل يفخر بقومه وقبيلته، لا بشخصيته وذاته فسيادة ضمير الجمع هاهنا أمر منطقي»[3].

وما يميّز "عمرو بن كلثوم" عن باقي شعراء المعلقات هي القلّة النسبية لاستخدام الجملة الاسمية، وهو يحتل المركز قبل الأخير مقارنة مع شعراء المعلقات السبع ، أما الميزة الثانية فهي الزيادة النسبية في استخدام الجملة الفعلية فهو الشاعر الثاني بعد زهير بن أبي سلمى في استخدام هذه الجملة.

التقديم والتأخير عند عمرو بن كلثوم:

يعتبر "سيبويه" من اللّغويين الأوائل الذين أشاروا إلى أهمية التقديم والتأخير، حيث ورد في كتاب سعيد "السيرافي" "شرح كتاب سيبويه" قوله: «كأنّهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم»[1].

---

[1] :ينظر: أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، ص 211.

[2] :عمرو بن كلثوم، الديوان، صص 15، 67، 71، 72.

[3]: أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، ص 212.

كما اهتم "الزركشي" بالتقديم والتأخير ويعرفه بقوله: «أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة، وملكتهم في الكلام، وانقيادهم لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق»[2].

وخطاباتنا النثرية منها أو الشعرية تقوم على خاصية التقديم والتأخير، فقد أدرك الشاعر العربي قديما ما في لغته من اتساع، فحاول أن يستغل إمكانات هذه اللغة وطاقاتها في تشكيل المعنى، ومن هذه الإمكانات التي استغلها ما أتاحته له اللغة في باب التقديم والتأخير، فأصبحت سمة خاصة لكل شاعر من الشعراء.

وكون "عمرو بن كلثوم" من الشعراء القدامى فإن قصائده لم تخلو من هذه الخاصية، وتبرز بوضوح في معلقته من خلال بعض التقديمات نذكر منها: تقديم الخبر على المبتدأ، تقديم الجار والمجرور على المفعول به، وتقديم جواب الشرط على فعل الشرط، والإحصاء الآتي يبين لنا عدد التقديمات التي أشرنا إليها:

تقديم الخبر على المبتدأ	تقديم الجار والمجرور على المفعول به	تقديم جواب الشرط على فعل الشرط
5 مرات	13 مرة	12 مرة

من خلال الجدول الإحصائي نلاحظ ما يلي:

أنّ "عمرو بن كلثوم" قدّم الخبر على المبتدأ في خمسة مواضع كما في قوله:

علينا البيضُ اليلبُ اليماني وأسياف يقُمن وينحنينا[3]

لنا الدّنيا وما أمسى عليها ونبطش حين تبطش قادرينا[4]

ففي هذين البيتين قدم الشاعر الخبر (الجار والمجرور) على المبتدأ المعرفة.

«يتحدث الشاعر في البيت الأول عن عدّة الحرب البيض (الخوذ)، واليلب (الذروع)، اليماني (السيوف)، وقدم بهذا الحديث بقوله "علينا" وهي الخبر، لتخصيص قومه بهذه الأشياء، ولاشك أن هذا النسق من الأداء فيه خرق للمعيارية، وفيه دلالة غير تلك التي يدل عليها تقديم المبتدأ إذا قلنا (البيض واليلب واليماني علينا)، فقد أقاد النسق الأول غير التخصيص لفت نظر المتلقي، فخروج النسق عن المعيارية هاهنا، وفي قوله (لنا الدنيا) وكأنها لهم لا يشاركهم فيها أحد، إذ خصص بلام الملكية أمر لافت للنظر»[5].

أمّا في تقديم الجار والمجرور على المفعول به، فقد كان في ثلاثة عشر موضعا (13) مثل قوله:

---

[1]: أبي سعيد السرياقي الحسن بن عبد الله بن المرز بان، شرح كتاب سيبويه، تح: رمضان عبد الثواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1990م، ج2، ص 272.

[2] :بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث القاهرة، ط2، د.ت، ج2، ص 233.

[3] :ديوان عمرو بن كلثوم، ص 84.

[4] :المصدر نفسه، ص 90.

[5] :أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، صص 224-225.

ورثنا مجد علقمة بن سيف أباح لنا حصونَ المجد دينا [1]

كما في قوله أيضا:

على آثارنا بيضا حسان تحاذر أن تقسّم أو تهونا

ظَغَائن من بني جشم بن بكر خلطنا بميسم حسبًا ودينا

أخذن على بعولتهن عهدًا إذا لاقوا كتائب معلمينا

ليستلبن أبدانا وبيضا وأسرى في الحديد مقرنينا [2]

نلاحظ في هذه الأبيات أن "عمرو بن كلثوم" قد قدّم الجار والمجرور على المفعول به، فمثلا في البيت الأول قدّم الجار والمجرور "لنا" على حصون (م.به).

لأنّ هناك ارتباط في فكر الشاعر بين الفعل "أباح" و"لنا" عندما ذكر الأول استدعى الثاني مباشرة وهذا هو السرّ في تقديمه.

أمّا فيما يخص تقديم جواب الشرط على فعل الشرط، فقد كانت سمة بارزة عند "عمرو بن كلثوم" كونه الآمر الناهي في قومه، لهذا نجده قد استخدم هذا النوع من التقديم في اثني عشر موضعا كما في قوله:

ونحن العازمون إذا عصينا

تصفقها الرّياح إذا جرينا

ونورثها إذا متنا بنينا [3]

II/- الصورة الشعرية:

تعريفها:

«كل حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد – لا القريب- للألفاظ، أو يغيّر فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة، أو لحروف الكلمة أو يحلّ فيها معنى مجازي محلّ معنى حقيقي، أو يثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معاني يستلزمها المعنى المألوف للفظ أو ترتّب فيها الألفاظ، أو يعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام، أو زيادة تأثيره في نفس القارئ أو السامع».[4]

ومنه الصور التي ارتأينا دراستها بحسب شيوعها في المعلقة المدروسة هي: التشبيه، الاستعارة، والكناية.

1/ التشبيه:

---

[1] :ديوان عمرو بن كلثوم، ص 75.

[2] :المصدر نفسه، ص ص86-87.

[3] :ديوان عمرو بن كلثوم، ص ص73، 85، 86.

[4] :محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس – لبنان، ط 1 2003، ص 254.

1/1 **لغة**:«هو التمثيل، شبهت هذا بذاك، مثّله به».[1]

2/1 **اصطلاحا** :«هو الدلالة على مشاركة شيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما ولا يكون وجه الشبه فيه منتزعا من متعدد».[2]

وللتشبيه أركان منها: المشبه، المشبه به، وجه الشبه، وأداة التشبيه.

المشبه:وهو الركن الرئيسي في التشبيه، تخدمه الأركان الأخرى، ويغلب على ظهوره، لكنه قد يضمر للعلم به على أن يكون مقدرا في الإعراب وهذا التقدير بمنزلة وجوده.

المشبه به:تتوضح به صورة المشبه ولابد من ظهوره في التشبيه، ويشترك مع المشبه في صفة أو أكثر إلا أنها تكون بارزة فيه أكثر من بروزها في المشبه.

وجه الشبه:وهي صفة مشتركة بين المشبه والمشبه به، وتكون في المشبه به أقوى وأظهر مما هي عليه في المشبه، قد يذكر وجه الشبه وقد يحذف.

أداة الشبه: هي كل لفظ دلّ على المشابهة، وقد تكون حرف أو اسم أو فعل.[3]

2/ الإستعارة:

1/2 **لغة**: جاء في "لسان العرب" "لابن منظور" في مادة "عير" «ومعنى أعارت رفعت وحوّلت، قال: ومنه إعارة الثياب والأدوات، واستعار فلان سهما من كنانته، رفعه وحوّله منها إلى يده».[4]

وجاء في "المعجم الوسيط" في كلمة "أعور": «أعار الشيء إعارة، وعارةٌ: أعطاه إيّاه عارية (...) واستعار الشيء منه: طلب أن يعطيه إيّاه عارية، ويقال استعاره إيّاه».[5]

من هذه التعريفات اللغوية أو المعجمية للفظة "استعارة" يمكن القول بأن الاستعارة هي نقل الشيء من شخص إلى شخص آخر.

---

[1] :المرجع نفسه، ص 143.

[2] :المرجع نفسه، ص 145.

[3] :عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم للنشر والتوزيع، دمشق، ط1 1416هـ-1996م، ج2، ص 162.

[4] :ابن منظور، لسان العرب، تح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصّادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي للنشر والتوزيع لبنان، ط3، 1999، ج9، مادة (عير)، ص 471.

[5] :معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 636.

2/2 اصطلاحا :أمّا فيما يخص التعريف الاصطلاحي للاستعارة فنجد "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "دلائل الإعجاز" يعرّفها بقوله: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه».[1]

انطلاقا من هذه التعاريف نستخلص أن الاستعارة هي عبارة عن تشبيه حذف أحد طرفيه ومنه تكون الاستعارة إمّا مكنية أو تصريحية.

* الاستعارة التصريحية: « وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أي ما حذف منها المستعار له، وذكر المستعار منه أي ما حذف منها المشبه وذكر المشبه به».[2]

* الاستعارة المكنية: «هي ما يكون المستعار له (المشبه) غير متحقق لا في الحس ولا في العقل، (أي ضرب من الوهم والخيال)» .[3]

3/ الكناية:

1/3 لغة: جاء في "اللّسان" (كنى): "الكناية": «أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية: يعني إذا تكلم بغيره ممّا يدلّ عليه»

2/3 اصطلاحا: يعرّفها "الجرجاني" بقوله: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه»

وفي تعريف آخر «هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي »[4]

أقسام الكناية:

الكتابة عن صفة: «وهي الكتابة التي يستلزم لفظها صفة، وتنقسم إلى كناية قريبة وكناية بعيدة».[5]

«فالكناية القريبة هي التي لا يحتاج فيها للانتقال من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي إلى أكثر من خطوة واحدة.

أمّا البعيدة فيحتاج فيها إلى أكثر من خطوة واحدة للوصول إلى المعنى المجازي المراد من الكلام »[6]

---

[1] :عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص67.

[2] :حميد آدم ثوبتي، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، 1427هـ-2008م، ص 205.

[3] :المرجع نفسه، ص 210.

[4] أحمد الهاشمي، تح: يوسف الصميلي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، د.ط 1422هـ-2002م، ص ص 284، 285.

[5] :محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص243.

[6] :المرجع نفسه، ص 244.

كناية عن موصوف:«وهي الكناية التي يستلزم لفظها ذاتا أو مفهوما»[1]

كناية عن نسبة:«هي الكناية التي يستلزم لفظها نسبة بين الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ، تنفرد عن النوعين السابقين بأن المعنى الأصلي للكلام غير مراد فيها، وبأننا نصرّح فيها بذكر الصفة المراد إثباتها للموصوف، وإن كنّا نميل بها عن الموصوف نفسه إلى ماله اتصال به»[2]

لقد أولى الأدباء عامة، والشعراء خاصة عناية كبيرة بالصورة الشعرية منذ القدم باعتبارها إحدى وسائل التعبير، وقد تكون مزيجا من كلمات غريبة أو مألوفة، أو مجازية.

وفي نقدنا العربي القديم يستخدم "الجاحظ" مصطلح الصورة والتصوير، وذلك في عبارته الشهيرة التي يقول فيها: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشّعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[3]

فالجاحظ هنا حصر الشعر في الصياغة والتراكيب واستخدام الصورة، إلا أن الإسراف في استخدام الصور مذموم.

واستخدام الصورة في الشعر له أهمية في إبراز المعنى، وفي إثارة المتلقي، كما أن له دورا بارزا في تقويم شعره بالجمال.

وبدراستنا للمعلقة لاحظنا أن توظيف الصورة الشعرية قد احتل مكانا مهمّا فيها، حيث وظفها الشاعر توظيفا يخدم المعنى ويقرب الدلالة، والمتتبع لأبيات المعلقة يلقي اهتماما نوعيا بالصورة على تعدد أنواعها، من استعارة وكناية وتشبيه، ولعل الذي يجمع بين هذه الصور مجتمعه هو ماديتها وحسيتها باعتبار أطرافها وصدق انتمائها للمجتمع الجاهلي، وهذا ما يوضحه لنا الجدول التالي:

الصور الشعرية	التشبيه	الاستعارة	الكناية
عدد تكرارها	13	23	22

من خلال الجدول نلاحظ أن عدد تكرار الاستعارة والكناية في المعلقة متقارب إلى حدّ كبير، فقد استعمل الاستعارة ثلاثة وعشرون مرة (23)، في حين الكناية اثني وعشرون مرة (22)، أما التشبيه فكان أقلهما استعمالا، إذ لم يرد في المعلقة إلا ثلاثة عشر مرة (13).

---

[1] :محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، ص243.

[2] :المرجع نفسه، ص 246.

[3] :أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 2، 1285هـ-1965م، ص 132.

أمّا فيما يخص التشبيهات المعتمدة في المعلقة فهي ذات طابع حسّي أكثر. وهي تخدم سياق القصيدة ومجراها من أوّل بيت إلى آخر بيت بأغراضها المختلفة، فقد كانت تكشف عن صور الحرب وما ميّزها من أساليب التنكيل والقتل بشكل مبالغ فيه، ومن نماذجه قول الشاعر:

وأيّام لنا غرٌّ طوال عصينا الملك أن ندينا [1]

فقد شبّه الشاعر هنا الحروب التي يخوضها قومه بالبياض في جبهة الفرس، دلالة على شهرتها وذيوع صيتها بين الفرس، ووجه الشبه هو البياض والشهرة.

كما رسم الشاعر صورة جمعت بين الشجاعة والفتون وحماية الحرمات والحديث عن النساء، وذلك من خلال التشبيه في قوله:

إذا مارحنَ يمشين الهُوينا كما اضطربَت متون الشاربينا[2]

حيث شبه مشيهن وتمايلهن بمشية السكارى.

للإستعارة قدرة على تصوير المعنى ونقله، كما تمنح اللغة والصور البلاغية حركية دلالية، وتبعث في التعبير جمالية فنية، وهذا ما يظهر لنا جليا في معلقة "عمرو بن كلثوم" من خلال بعض النماذج المختارة كما في قوله:

متى ننقل إلى قوم رحانا يكون لها في اللّقاء طحينا

يكون ثفالها شرقي نجد ولهوتها قضاعة أجمعينا [3]

فقد استعار الشاعر في هذين البيتين الرّحى للحرب، والطحين للقتلى، والثقال لأرض المعركة واللهوة للمقاتلين كل هذه الإستعارات أعطت صورة حقيقية للمعركة في ذهن المتلقي، وكأنه يعيش اللحظة. كما استطاع الشاعر أن يصور لنا جمالية المرأة في قوله:

خلطنا بميسم حسبا ودينا [4]

فقد استعار كلمة "خلطنا" للجمال والحسب والدين.

كما رسم الشاعر صورة أظهرفيها شجاعة قومه وبسالتهم في الحروب ومكانتهم في المجتمع وذلك من خلال الاستعارة في قوله:

فإنّ قانتنا يا عمرو أعيت [5]

حيث استعار لفظ القناة للعزة، كذلك في قوله: "أباح لنا حصون المجد دينا" [6]

---

[1]: ديوان عمرو بن كلثوم، ص 71.

[2]: المصدر نفسه، ص 87.

[3]: ديوان عمرو بن كلثوم، ص 72.

[4]: المصدر نفسه، ص 87.

[5]: المصدر نفسه، ص 79.

[6]: المصدر نفسه، ص 80.

إذ جعل للمجد حصونا، وجعل هذه الحصون متاحة لبني ثغلب.

وعموما فقد أسهمت هذه الاستعارات في تقريب المعنى وتوضيح الغامض، فهذه الصور الفنية كانت خادمة للمعنى ونقله وتجسيده.

أمّا عن استخدام الشاعر للكناية من أجل تكثيف المعاني والإيجاز والربط بين العناصر، ومحاولة تبيين العلاقة بين الكلمة المعبّر عنها، والشيء المكنّى عنها فيظهر في قوله:

"بيوم كريهة" [1] وهي كناية عن الحرب لأن العرب كانت تكرهها وكذلك قوله:

ترى اللّحز الشّحيح إذا أمرت عليه لما له فيها مهينا[2]

وهي كناية عن شدّة تأثير الخمر وقدرتها على تغيير سلوك البخلاء وقوله كذلك :

نطاعن ما تراخى النّاس عنّا ونضرب بالسيوف إذا خشينا [3]

في هذا البيت كناية عن الخبرة الشديدة بالحرب والقتال .

وقوله أيضا:

بأنّا نورد الرايات بيضا ونصدرهنّ حمرًا قد روينا [4]

فالحمرة هنا كناية عن الدّماء، ونجد أيضا كناية أخرى تصب في مجرى الحمرة والدموية وذلك في قوله: "خضبنا بأرجوان أوطلينا" [5]

ففي هذه العبارة كناية عن الدماء التي لطخت الثياب، وهي إشارة إلى كثرة الضحايا والصرعى.

فاستعمال الشاعر للكناية يزيد من فعالية تقريب الدلالة والصورة، مما يزيد من جمالية القصيدة.

ومما نستخلصه من توظيفها هو أن الشاعر لم يبالغ فيها، بل أتى بها عند الحاجة فقط، مما يخدم السياق العام للقصيدة.

من خلال دراستنا للجانب التركيبي من المعلقة لاحظنا أن "عمرو بن كلثوم" من الشعراء الذين استعملوا الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية، لكنه أكثر من استخدامه للفعلية على حساب الاسمية، وهذا ما جعل القصيدة تحظى بطابع الحركية والتجدد، كما لم تغب سمة التقديم والتأخير على معلقته، وأكثرها هو تقديم الجار والمجرور على المفعول به، وجواب الشرط على فعل الشرط، أما بالنسبة لاستخدام الصورة الشعرية فهدفه هو إثارة انتباه المتلقي

---

[1] :المصدر نفسه، ص 67.

[2] :المصدر نفسه، ص 65.

[3] :ديوان عمرو بن كلثوم، ص 74.

[4] :المصدر نفسه، ص 71.

[5] :المصدر نفسه، ص 76.

وحرصه على أن يجعله يحس بطبول الحرب تقرع أذنيه، كما يحرص على رسم صورة قومه متفاديا المبالغة والإفراط في استخدامها.

الفصل الرابع

التحليل الدلالي في المعلقة

يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى دراسة المعنى بكل جوانبه المعنى، الصوتي وما يتصل به، المعنى الصرفي المعنى النحوي والمعنى المعجمي، كون المعنى اللغوي هو حصيلة هذه المستويات كلها.

وقضية الدلالة من أقدم القضايا التي شغلت بها الحضارات، ساهم في دراستها الفلاسفة واللغويون والبلاغيون وعلماء الأصول من العرب وغيرهم.

ويهدف المستوى الدلالي إلى تحديد المعنى السياقي للكلمة ونسبتها إلى الحقل المعجمي الموافق لها.

وقد تناولنا في هذا المستوى جانبين هما الأساليب بنوعيها والمعجم اللغوي، محاولين الكشف عن أكثر الأساليب استخداما في المعلقة ونوع المعجم الطاغي عليها، وما تذهب إله من دلالات.

I– الأساليب:

1/ الأسلوب الخبري: جاء تحديد المعتزلة لمفهوم الخبر من حيث صدقه وكذبه ومن رجال الاعتزال الذين أبدوا رأيهم في ذلك "إبراهيم بن يسار النظّام البصري" وتلميذه "الجاحظ".

فصدق الخبر وكذبه عند " النّظام " هو في مطابقته لاعتقاد المخبر أو عدم مطابقته، فالخبر عنده يكون صادقا بشرط مطابقته لاعتقاد المخبر.[1]

حتى لو كان ذلك الاعتقاد خطأ في الواقع، وذلك يكون الخبر عنده كاذبا بشرط عدم مطابقته لاعتقاد المخبر حتى ولو كان ذلك الاعتقاد صوابا في الواقع".[2]

ثم جاء " الجاحظ "بعد أستاذه " النّظّام" ولم يقف بالخبر عند حد الصدق والكذب، فهو ينكر انحصار الخبر في الصدق والكذب، ويزعم أن الخبر ثلاثة أقسام: صادق، كاذب، وغير صادق، ولا كاذب.

فالخبر الصادق في رأي " الجاحظ" هو المطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه مطابق، والخبر الكاذب عنده هو الذي لا يطابق الواقع، مع الاعتقاد بأنه غير مطابق. أما الخبر الذي ليس بصادق ولا كاذب فليس نوعا واحدا وإنما هو أربعة أنواع وهي:

* الخبر المطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه غير مطابق.
* الخبر المطابق للواقع بدون اعتقاد أصلا.
* الخبر غير المطابق للواقع مع الاعتقاد بأنه المطابق.
* الخبر غير المطابق للواقع بدون اعتقاد أصلا[3].

ويعرّفه "قدامة بن جعفر" في كتابه:" نقد النثر" بقوله: «الخبر كل قول أفدت به مستمعه ما لم يكن عنده ومنه ما يأتي بعد السؤال فيسمى جوابا، وليس في صنوف القول وفنونه ما يقع فيه الصدق والكذب غير الخبر

---

[1] :عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان، البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، دط. دت، ص39.

[2] :عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان، البديع، ص 40.

[3] :المرجع نفسه، ص 40.

والجواب إلاّ أن الصدق والكذب يستعملان في الخبر، والخطأ والصواب يستعملان في الجواب» [1].

أمّا في رأينا نحن فنرى أن الخبر هو كل كلام يحتمل الصدق أو الكذب.

أ/ الأسلوب الإنشائي: «هو ما لا يحتمل الصدق أو الكذب، لأن له نسبة كلامية فقط أما النسبة الخارجية (أي في الواقع) فربما تتحقق بعد النطق وربما لا تتحقق مثل: " اذهب إلى المدرسة "، " لا تلعب أثناء الدرس"، في هذين المثالين أمر لا يحتمل الصدق والكذب، وليس هناك نسبة خارجية إلاّ في ذهن المتكلم الذي يأمر بحصول شيء، ويكون الإنشاء: بالأمر والنهي والاستفهام والنداء»[2].

ب/ الأسلوب القصري:

تعريفه:

لغة:هو« الحَبْسُ»[3] قال تعالى:«حُورٌ مقصورات في الخيام »[4] أي محبوسات.

اصطلاحا: «تخصيص شيء بشيء، بطريق مخصوص والمراد بالشيء الأول " المقصور" وبالشيء الثاني "المقصور عليه" »[5]

و من طرقه: العطف، النفي، الاستثناء و التقديم

و هذه الأساليب الثلاثة عادة ما يستخدمها الشاعر في نصه بغرض الإخبار أو السرد، أو تنويع إيقاعات التدفق الدلالي.

و هذا ما نلحظه في معلقة "عمرو بم كلثوم" التي طغت عليها هذه الأساليب السالفة الذكر، و التي ساعدته بإضفاء الحركية على الأحداث، و أفادت سياق النص، القائم على الفخر و الوصف، و سرد صور الحرب، و عد المناقب و ذكر سيرة الأسلاف.

و نحن في دراستنا هذه قد اخترنا مجموعة من الأبيات التي طغت عليها هذه الأساليب بشتى أنواعها وهي كالتالي:

ألا هُبي بصحنك فاصبحينا	ولاُ تبقي خمور الأندرينا
أبا هندٍ فلا تعجل علينا	وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأنّا نوردُ الرايات بيضاً	ونصدرُهُن حُمرا قد روينا
وأيّامٍ لنا غُرٍّ طوالٍ	عصينا الملك فيها أن ندينا
متى ننقل إلى قومٍ رحانا	يكون في اللقاء لها طحينا

---

[1] : قدامة بن جعفر، نقد النثر، نقلا عن إبراهيم شمس الذين، مرجع الطلاب في الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ط1، 1422هـ، 2002م، ص 36.

[2]: إبراهيم شمس الدين، مرجع الطلاب في الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1422هـ، 2002م، ص 38.

[3] :أمين أبو ليل، علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ، 2006م، ص 57.

[4] :سورة الرحمن، الآية 72.

[5] :أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص57.

نُطاعنُ ما تراخى النّاسُ عنّا و نضربُ بالسُّيُوف إذا غُشينا
بسُمرٍ من قنا الخطي لُدنٍ ذوابل أو ببيضٍ يختلينا
نشُقُ بها رُؤوس القوم شقاً و نختلبُ الرقاب فتختلينا
نجذُ رؤوسهم في غير برّ فما يدرون ماذا يتقونا؟
ورثنا المجد قد علمت معدٌ نطاعنُ دونهُ حتى يبينا
بأيّ مشيئةٍ عمر بن هندٍ نكونُ لقيلكم فيها قطينا ؟
بأيّ مشيئةٍ عمر بن هندٍ تُطيعُ بنا الوُشاة و تزدرينا ؟
بأيّ مشيئة عمرو بن هند ترى أنّا نكون الأرذلينا ؟
تهددُنا و أوعدنا رُويداً متى كُنا لأمك مُقتوينا ؟
فإن قناتنا يا عمرُو أعيت على الأعداء قبلك أن تلينا
إليكُم يا بني بكرٍ إليكُم ألم تعلوا منا اليقينا ؟
ألمَّا تعرفوا منا و منكُم كتائب يطعن و يرتمينا ؟
قفي نسألك هل أحدثت صرمًا لوَشْك البين أم خنت الأمينا
وسيد معشرٍ قد توجوهُ بتاج الملك يحمي المحجرينا

والآن نورد الجدول التالي الذي نبرز فيه نسب تردد أساليب الخبر والإنشاء والقصر، في نماذج الأبيات السابقة الذكر:

أسلوب الخبر	أسلوب الإنشاء	أسلوب القصر
12	17	05

من خلال الدراسة الإحصائية التي قمنا بها للأبيات السابقة، توصلنا إلى النتائج الموضحة في الجدول أعلاه، فوجدنا أن "عمرو بن كلثوم" قد استخدم الأسلوب الإنشائي بكثرة، حيث بلغ عدد استعماله به سبعة عشرة مرة (17) وهذا تماشيا مع طبيعة حياته الاجتماعية وبيئته، كونه سيد قومه آمرهم وناهيهم، لهذا نجده استخدم الإنشاء بأنواعه المختلفة من أمر ونهي و نداء، ففي مطلع القصيدة نجده يأمر الساقية بإعطائهم شراب الصباح ويحذرها من أن تدخّر خمورا الأنديرينا، ويظهر هذا جليا في قوله:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا[1]

ففي هذا البيت أسلوب إنشائي نوعه الأمر وغرضه التهديد والتحذير، ثم ينادي "عمرو بن كلثوم" على الملك "عمر بن هند"، بنداء متصف بالعزة ويهدده بألاّ يتعجّل في نظرته لمن يواجه، كما يهدده بقبيلته القوية كما في قوله:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا[1]

[1] :الديوان، ص 64.

أبا هند: أسلوب إنشائي نوعه النداء وغرضه الإنذار.

يعجل: أسلوب إنشائي نوعه النهي وغرضه التهديد.

ومن الأساليب الإنشائية الواردة أيضا في الأبيات المذكورة، نجد أسلوب الاستفهام ويظهر في مساءلة "عمرو بن كلثوم " "لعمرو بن هند"، لسماعه لكلام النمامين الذين يقولون الكذب عليه، وهذا في قوله:

بأيّ مشيئةٍ عمر بن هندٍ تُطيعُ بنا الوُشاة و تزدرينا ؟[2]

في هذا البيت نجد أسلوبا إنشائيا نوعه الاستفهام وغرضه التهديد، كما يحذّره ويهدّده بأنه ليس خادما لأمته في قوله:

تهددُنا و أوعدنا رُويداً متى كُنا لأمك مُقتوينا ؟[3]

ففي هذا البيت أيضا أسلوب إنشائي نوعه الاستفهام وغرضه التهكم والاستنكار.

أمّا عن الأسلوب الخبري فنجد أن الشاعر قد استخدمه إثنا عشرة مرة (12) في الأبيات السابقة الذكر ويرجع سبب استعمال الشاعر لمثل هذا الأسلوب كونه يخبّر عمرو بن هند بقيمة قومه بأنهم لا يخافون الأعداء كما يخبره بشجاعتهم وبطولاتهم في الحروب، ويخبره أيضا بكثرة القتل للأعداء حتى تصبح الرايات البيض حمراء من كثرة الدماء كما ورد في قوله:

بأنا نوردُ الرايات بيضاً و نصدرُهُن حُمرا قد روينا[4]

في هذا البيت أسلوب خبري غرضه التقرير على قوة ثغلب وشجاعتهم كما يخبره بأن لهم أياما مشهورة وطويلة ويذكره بأنهم لا يخافون أي ملك ولا يدينون لأي أحد مهما كان، وهذا في قوله:

و أيّامٍ لنا غُرٍ طوالٍ عصينا الملك منها أن ندينا[5]

يحتوي هذا البيت على الأسلوب الخبري وغرضه التقرير على خبرة بني ثغلب في القتال وعدم خوفهم من أيّ ملك.

أمّا من حيث استعماله للأسلوب القصري فكان قليلا جدا مقارنة مع الأسلوب الإنشائي والخبري، وقد استخدمه في الأبيات السابقة خمس مرّات (05) ومن أمثلك ذلك قوله:

نشُقُّ بها رُؤوس القوم شقّاً و تخلتبُ الرقاب فتختلينا[6]

نشقّ بها رؤوس: أسلوب قصر لتقديم الجار والمجرور ويفيد التخصيص والتوكيد وهو في هذا البيت يخصص بأنهم العرب حق بالمجد، وأنهم ورثوه من الأجداد، ويؤكد أنهم مستعدّون لزهق فيه الأرواح والأموال.

---

(1) :المصدر نفسه: ص 71.

(2) :المصدر نفسه، ص 79.

(3) :المصدر نفسه، ص 79.

(4) :الديوان،ص 71.

(5) :المصدر نفسه، ص 71.

(6) :المصدر نفسه، ص 74.

كما نجد أسلوب القصر في مثال آخر كما في قوله:

إليكُم يا بني بكرٍ إليكُم ألمّا تعرفُوا منّا اليقينا ؟[1]

في هذا البيت يخاطب الشاعر قبيلة بني بكر ويطلب منهم الاعتراف بمجد بني ثغلب وأنها هي الأقوى في الحروب، ففي (ألما تعرفُوا منا اليقينا) أسلوب قصر لتقديم الجار على المجرور، وهو يفيد التخصيص والتوكيد، أي أنه يخصص ويؤكد بأن العزة لبني ثغلب.

II- المعجم اللغوي:

المعجم هو لحمة أي نصّ كان، ويحتل مكانا مركزيا في أي نص خطابي، لذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا، وجعلته مركزا للدراسات التركيبية والدلالية.[2]

أمّا إذا تحدثنا عن المعجم الشعري «فليس هناك معجم وحيد في كل زمان ومكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور ومحكوم بشروط ذاتية وموضوعية (...) فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المقال والمقام، فحديثنا عن المعجم الشعري يجب أن يدخل ضمن هذه النسبية إذن » [3]

ومن هنا يمكن القول أنه لا يستقيم تناول المعجم إلاّ في سياقه، فالمعجم بهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب ولغات الشعراء، انطلاقا من كلماته المنتقاة والتي تكون مفاتيح للنصوص فتكشف لنا عن هويتها.

بناء على ما سبق، وبالنظر إلى معلقة "عمرو بن كلثوم" فأيّ المعاجم نجده قد اعتمد؟

المعاجم المعتمدة في المعلقة	معجم الفخر	معجم الحرب	معجم القيم الاجتماعية (الغزل- الخمر)
	150	147	120

إنّ النظر إلى القصيدة من أول وهلة، يجعلنا نرى بوضوح ثلاث معاجم تهيمن على أبياتها متمثلة في معجم الفخر، الحرب، معجم القيم الاجتماعية (الغزل- الخمر)، والفخر بطبيعة الحال هو المحوري في النص، حيث بلغ توظيف الكلمات التي تصب في مجال الفخر مئة وخمسون (150) كلمة، وقد جاء هذا مناسبا مع طبيعة الغرض المنشود في المعلقة ألا وهو الفخر بقبيلة "ثغلب" وبطولاتهم بشجاعتهم في الحروب، بالإضافة إلى فخر وتباهي الشاعر بحسبه ونسبه، وهذا كله يتوجب كلمات ذات معان ودلالات تلبي هذا لغرض كما في قوله:

بأنّا نوردُ الرايات بيضاً و نصدرُهُن حُمرا قد روينا

و أيّامٍ لنا غُرٍ طوالٍ عصينا الملك فيها أن ندينا

---

[1] :المصدر نفسه، ص 84.

[2] :محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيةالتناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1992، ص 61.

[3] :المرجع نفسه، ص 61.

وسيّد معشرٍ قد توّج بتاج الملك يحمي المحجرينا[1]

فالمعجم الفخري في هذه الأبيات الثلاث مثلته الكلمات التالية: (نورد الرايات، نصدرهن حمرا، عصينا الملك، بتاج الملك، سيد معضر، توجوه).

وفي قوله أيضا:

وَنَحْنُ الحَاكِمُوْنَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمُوْنَ إِذَا عُصِيْنَا

وَنَحْنُ التَّارِكُوْنَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُوْنَ لِمَا رَضِيْنَا

كُنَّا الأَيْمَنِيْنَ إِذَا التَقَيْنَا وَكَانَ الأَيْسَرِيْنَ بَنُو أَبَيْنَا[2]

أمّا عن الكلمات الدالة عن الفخر في المعلقة فنذكر بعضها وهي: عصينا الملك، المطعمون، الجبابر العاصمون، المجد، حسب، ميسم الأكرمين، المانعون، ثعلب، الأبطال، قادرين، الملوك، كتاتب...إلخ.

أمّا المعجم الثاني الذي يصاحب معجم الفخر وقاربه هو معجم الحرب، حيث نجد أن شاعرنا كثّف من هذا النوع من الكلمات وهذا بديهي خاصة أن الشاعر كان يعيش جوا حربيا مع قومه ضدّ قبيلة بني بكر، وقد بلغ عدد استعماله لهذه الكلمات مئة وسبعة وأربعون (147) كلمة نذكر منها: (الجماجم، كريهة، الروع، الطحين نشق، القتل، نفي، المهلكون، ضرب، نطاعن، الرقاب، الحزونة، الجبين، ابتلينا، السواعد، السيوف، النهاب أسرى، الأعداء، جلود، منون، كلاب، عتاب...إلخ.).

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

تَرَكْنَا الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُوْنَا

وَأَنْزَلْنَا البُيُوْتَ بِذِي طُلُوْحٍ إِلَى الشَامَاتِ نَنْفِي المُوْعِدِيْنَا

وَقَدْ هَرَّتْ كِلاَبُ الحَيِّ مِنَّا وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِيْنَا

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُوْن فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا

يَكُوْنُ ثِقَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِيْنَا

فالمعجم الحربي في هذه الأبيات الخمسة، مثلته الكلمات التالية: (الخيل، عاكفة، مقلّدة، أعنّتها، البيوت، طلوع، شدبنا، قتادة، رحانا، طحينا، ثقالها، قضاعة).

وآخر معجم – إضافة إلى معجمي الفخر والحرب– نجد المعجم الاجتماعي القيمي (الغزل والخمر)، الذي كان حاضرا رغم قلته وعدم كثافة وروده مقارنة بالمعجمين السابقين، حيث وردت كلماته في المعلقة مئة وعشرون كلمة (120)، وهذا لا يدل إلاّ على شيء واحد هو أن الشاعر وبالرغم من الظروف المحيطة به من حروب وحزنوأسى على حال قومه، إلاّ أنه لم ينس حبه للمرأة والتغزّل بها كما جاء في قوله:

تُرِيْكَ إِذَا دَخَلَتْ عَلَى خَلاَء وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُوْنَ الكَاشِحِيْنَا

---

[1]:الديوان، ص 71.

[2] :الديوان، ص 83.

ذِرَاعِي عَيْطَلٍ أَدَمَاءَ بِكْرٍ هِجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأ جَنِيْنَا

وثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رُخصاً حَصَاناً مِنْ أُكُفِّ اللاَمِسِينَا[1]

فالكلمات الدالة على الغزل في هذه الأبيات الثلاث هي: تريك، دخلت على الخلاء، أمنت عيون الكاشحينا، ذراعي، هجان اللون، تقرأ جنينا، ثديا، حق، العاج، حصانا، أكف اللامسينا).

إضافة إلى الكلمات الأخرى الموظفة في المعلقة مثل: ضوء البدر، نحرا، يلينا، المتن، اللذّنة، روافدها، تنوء المأكمة، الكشخ، السارية، الحنين، الصّبا، اشمخرت، أعرض...إلخ.

نضيف إلى هذا، حديثه عن الخمر كونه مولعا بشربها مع الأصدقاء والأحبة، وكونها تمثل المتعة ولذة الحياة وتنسيهم همومهم وأحزانهم، وفي هذا يقول الشاعر واصفا الخمر وتأثيرها عليهم:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا إِذَا مَا المِاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا

تَجُوْرُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِيْنَا

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْهَا مُهِيْنَا

كَأَنَّ الشُّهْبَ فِي الآذَانِ مِنْها إِذَا قَرَعُوا بِخَافِتِهَا الجَبِينَا[2]

فالكلمات الدّالة على وصف الخمر وتأثيرها في هذه الأبيات الخمسة هي: (بصحنك، خمور، مشعشعة الحصى، خالطها الماء، سخينا، تجور، اللّبانة، ذاقها، يلينا، اللّحز، الشّحيح، مهينا، الشّهب)، إضافة إلى الكلمات الأخرى المنصبّة في هذا المجال والمتمثلة في: صبنت الكأس، مجراها اليمينا، شربت، صمدت، حميّاها مجال الشّرب، روينا، ثغالوها...إلخ).

وكخلاصة لما جاء في هذا الفصل نقول أن شاعرنا قد نوّع استخدامه للأساليب منها الإنشاء بأنواعه (الاستفهام، الأمر، النهي والنداء)، والخبر والقصر، وهذا ما زاد اللغة ثراء، حيث عبّر عن معاني خاصة بكل أسلوب من الأساليب في قالب منتظم، متناسق أفرز فيه طاقته الإبداعية حيال كل موضوع من المواضيع التي يتناولها في المعلقة.

أمّا عن استخدامه للمعاجم فنقول أن شاعرنا كان حريصا على اعتماد معاجم ثلاث، كانت ملبية للمتطلبات الشعرية، فعندما يفخر بقبيلته وحسبه ونسبه نجده موظفا معجم الفخر لأنه هو الذي يفي بهذا الغرض، وعندما ينتقل إلى التعبير عن خلجات نفسه وما يعيشه من روع وحزن نتيجة الحروب يوظف معجم الحرب لأنه المناسب لمقام الوصف والتصوير، بينما يستخدم المعجم الاجتماعي القيمي عندما يتغزل بالمرأة ويصف الخمرة.

---

[1]: الديوان،ص 68.

[2] :الديوان، ص ص 65- 66.

خاتمة

المعلّقة تشكيل فنّي خالص، وهي أكبر مرجع حيّ عن حياة الجاهلية، بل وسجل خالد لمسار وتطور النفسية لشاعرنا، إذ أنها بحق تعكس تلك التأوهات والآلام الدفينة في نفسية الشاعر، والجراح التي كان يعيشها جرّاء تلك الحروب وما كانت تخلّفه من آهات وأحزان في نفسيته، إذ لم يتأت لنا ملامسة هذه الأحزان والآلام الدفينة إلا عن طريق البنية اللغوية للقصيدة، عبر دراستنا لمستوياتها الأربع متبعين في ذلك المنهج الأسلوبي الإحصائي.

وقد جاءت في مستواها الصوتي معبرة ومصورة لنا الحالة النفسية الحزينة التي يتخبطها الشاعر فبحر الوافر الذي استخدمه الشاعر ساعده في بعث الأفكار وشحن العواطف وتقديمها للمتلقي، كما ساعدته في ذلك القافية النونية، وقد لجأ إليها الشاعر لأنها تعبر عن الأنا الجمعي.

أمّا عن استخدام الشاعر للأصوات فقد كانت الغلبة للمجهورة على المهموسة، وذلك للتعبير عن حالة الغضب التي سيطرت على الشاعر، كما أنها مناسبة للافتخار والاعتزاز بالنفس وهي سمة امتاز بها "عمرو بن كلثوم"، إضافة إلى احتكاك هذه الأصوات بأصوات التّفخيم والإطباق، وهي أصوات معبرة بحق عن بدوية الشاعر، أما بالنسبة للصوامت والصوائت فقد كانت للحركات الطويلة الغلبة خاصة ألف المد الذي التزم به الشاعر كوصل في القافية وهو يعبر عن الخوف والخشونة.

إذا ما انتقلنا إلى المستوى الصّرفي وجدنا السيطرة التامة للأفعال التي تعبّر عن الحركة والتغير وهي مناسبة لمضمون القصيدة، أمّا الأسماء فلم يستخدمها إلا للتعبير عن الثّبات والتهدئة في نفسيّته.

أمّا عن المستوى التّركيبي فقد أثار الشّاعر استخدام الجمل الفعلية بنسبة كبيرة على حساب الجمل الاسمية التي كانت ضئيلة جدا، وقد أراد بذلك أن يسم قصيدته بالحركة الدائبة والتجدد الدائم.

أمّا عن التّقديم والتأخير فهي سمة بارزة في شعر "عمرو بن كلثوم" كما كانت سمة كل الشعراء فغالبا ما كان يوثر تقديم الخبر على المبتدأ، تقديم الجار والمجرور على المفعول به، وتقديم جواب الشرط على فعل الشرط، كما استعان الشاعر ببعض الصور البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية والتي ساعدته على تجسيد طبيعة الحياة التي يعيشها محاولا بذلك لفت انتباه المتلقي وتقريب الصورة إلى ذهنه حتى يحس انه يعيش اللحظات التي يمر بها الشاعر.

وحين ننتقل من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي نجد أن شاعرنا قد استخدم مجموعة من الإيحاءات والدلالات لم نستطع الغوص في معانيها إلا عن طريق مجموعة الأساليب التي طغت على المعلقة كأسلوب الخبر والإنشاء والقصر فكلها كانت موحية وحاملة لمجموعة من الدلالات التي كان يرمي إليها الشاعر عند استخدامه لأي أسلوب، ومن بين هذه الدلالات والمعاني التهديد، النداء، الإخبار التحذير، النهي وغيرها.....الخ

أمّا الحديث عن المعجم اللغوي المعتمد، فقد نوع الشاعر في ذلك تناسبا مع القضايا والمواضيع التي تناولها في القصيدة فنجد معجم الفخر كون الشاعر يفخر بقومه ونسبه، ومعجم الحرب كونه يعيش

حالة حرب ضد بني بكر، أما المعجم الأخير فهو المعجم الاجتماعي القيمي وكان ذلك في حديثه عن الغزل وخمر.

كل هذه الاستعمالات اللغوية التي تضمنتها المعلقة، استطاع "عمرو بن كلثوم" من خلالها أن يصور لنا الحياة الجاهلية أو بالأحرى البيئة الجاهلية، كما أظهرت لنا هذه الدراسة أن الشعر العربي صوت وصرف وتركيب ودلالة، ومحاولة فهمه تعتمد على هذه الأركان الأربعة.

وختاما ندعو الله أن يبارك لنا في هذا العمل وأن يجعله فائدة ومنفعة لمن يريد الإفادة منه.

الملاحق

معلقة عمرو بن كلثوم

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا

تَجُوْرُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِيْنَا

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْهَا مُهِيْنَا

صَبَنْتِ الكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو وَكَانَ الكَأْسُ مَجْرَاهَا اليَمِيْنَا

وَمَا شَرُّ الثَّلاَثَةِ أُمَّ عَمْرٍو بِصَاحِبِكِ الذِي لاَ تَصْبَحِيْنَا

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ وَأُخْرَى فِي دِمَشْقَ وَقَاصرِيْنَا

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنَايَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدِّرِيْنَا

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِيْنَا نُخَبِّرْكِ اليَقِيْنَ وَتُخْبِرِيْنَا

قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْماً لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِيْنَا

بِيَوْمِ كَرِيْهَةٍ ضَرْباً وَطَعْناً أَقَرَّ بِهِ مَوَالِيْكِ العُيُوْنَا

وَأَنَّ غَداً وَأَنَّ اليَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لاَ تَعْلَمِيْنَا

تُرِيْكَ إِذَا دَخَلَتْ عَلَى خَلاَءٍ وَقَدْ أَمِنْتَ عُيُوْنَ الكَاشِحِيْنَا

ذِرَاعِي عَيْطَلٍ أَدْمَاءَ بِكْرٍ هِجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأ جَنِيْنَا

وثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رَخصاً حَصَاناً مِنْ أُكُفِّ اللاَمِسِيْنَا

ومَتْنَى لَدِنَةٍ سَمَقَتْ وطَالَتْ رَوَادِفُهَا تَنوءُ بِمَا وَلِيْنَا

وَمأْكَمَةً يَضِيقُ البَابُ عَنْهَا وكَشْحاً قَد جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا

وسَارِيَتِي بَلَنْطٍ أَو رُخَامٍ يَرِنُّ خَشَاشُ حَلِيهِمَا رَنِيْنَا

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَّعتِ الحَنِيْنَا

ولاَ شَمْطَاءُ لَم يَتْرُك شَقَاهَا لَها مِن تِسْعَةٍ إلاَّ جَنِيْنَا

تَذَكَّرْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا رَأَيْتُ حُمُوْلَهَا أصُلاً حُدِيْنَا

فَأَعْرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاشْمَخَرَّتْ كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصْلِتِيْنَا

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا

بِأَنَّا نُوْرِدُ الرَّايَاتِ بِيْضاً وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رُوِيْنَا

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصَيْنَا المَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِيْنَا

وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوْهُ بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِيْنَا

تَرَكْنَ الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُوْنَا

وَأَنْزَلْنَا البُيُوْتَ بِذِي طُلُوْحٍ إِلَى الشَامَاتِ نَنْفِي المُوْعِدِيْنَا
وَقَدْ هَرَّتْ كِلاَبُ الحَيِّ مِنَّا وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِيْنَا
مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا يَكُوْنُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِيْنَا
يَكُوْنُ ثِقَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِيْنَا
نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا فَأَعْجَلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتِمُوْنَا
قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُوْنَا
نَعُمُّ أُنَاسَنَا وَنَعِفُّ عَنْهُمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مَا حَمَّلُوْنَا
نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوْفِ إِذَا غُشِيْنَا
بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيْضٍ يَخْتَلِيْنَا
كَأَنَّ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيْهَا وُسُوْقٌ بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِيْنَا
نَشُقُّ بِهَا رُؤُوْسَ القَوْمِ شَقًّا وَنَخْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتَخْتَلِيْنَا
وَإِنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِيْنَا
وَرِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ نُطَاعِنُ دُوْنَهُ حَتَّى يَبِيْنَا
وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِيْنَا
نَجُذُّ رُؤُوْسَهُمْ فِي غَيْرِ بِرٍّ فَمَا يَدْرُوْنَ مَاذَا يَتَّقُوْنَا
كَأَنَّ سُيُوْفَنَا منَّا ومِنْهُم مَخَارِيْقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِيْنَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِيْنَا
إِذَا مَا عَيَّ بِالإِسْنَافِ حَيٌّ مِنَ الهَوْلِ المُشَبَّهِ أَنْ يَكُوْنَا
نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةِ ذَاتَ حَدٍّ مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِيْنَا
بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْداً وَشِيْبٍ فِي الحُرُوْبِ مُجَرَّبِيْنَا
حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمُ جَمِيْعاً مُقَارَعَةً بَنِيْهِمْ عَنْ بَنِيْنَا
فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا عَلَيْهِمْ فَتُصْبِحُ خَيْلُنَا عُصَباً ثُبِيْنَا
وَأَمَّا يَوْمَ لاَ نَخْشَى عَلَيْهِمْ فَنُمْعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّبِيْنَا
بِرَأْسٍ مِنْ بَنِي جُشْمٍ بْنِ بَكْرٍ نَدُقُّ بِهِ السُّهُوْلَةَ وَالحُزُوْنَا
أَلاَ لاَ يَعْلَمُ الأَقْوَامُ أَنَّا تَضَعْضَعْنَا وَأَنَّا قَدْ وَنِيْنَا
أَلاَ لاَ يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِيْنَا
بِأَيِّ مَشِيْئَةٍ عَمْرُو بْنَ هِنْدٍ نَكُوْنُ لِقَيْلِكُمْ فِيْهَا قَطِيْنَا
بِأَيِّ مَشِيْئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ تُطِيْعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِيْنَا

تَهَدَّدُنَا وَتُوْعِدُنَا رُوَيْداً مَتَى كُنَّا لأُمِّكَ مَقْتَوِيْنَا
فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلى الأَعْدَاءِ قَبَلَكَ أَنْ تَلِيْنَا
إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ وَوَلَّتْهُ عَشَوْزَنَةً زَبُوْنَا
عَشَوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ تَشُجُّ قَفَا المُثَقِّفِ وَالجَبِيْنَا
فَهَلْ حُدِّثْتَ فِي جُشَمِ بِنْ بَكْرٍ بِنَقْصٍ فِي خُطُوْبِ الأَوَّلِيْنَا
وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بِنْ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُوْنَ المَجْدِ دِيْنَا
وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُ زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِيْنَا
وَعَتَّاباً وَكُلْثُوْماً جَمِيْعاً بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِيْنَا
وَذَا البُرَةِ الذِي حُدِّثْتَ عَنْهُ بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِي المُلتَجِينَا
وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِي كُلَيْبٌ فَأَيُّ المَجْدِ إِلاَّ قَدْ وَلِيْنَا
مَتَى نَعْقِد قَرِيْنَتَنَا بِحَبْلٍ تَجُدَّ الحَبْلَ أَوْ تَقْصِ القَرِيْنَا
وَنُوْجَدُ نَحْنُ أَمْنَعَهُمْ ذِمَاراً وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِيْنَا
وَنَحْنُ غَدَاةَ أَوْقِدَ فِي خَزَازَى رَفَدْنَا فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِيْنَا
وَنَحْنُ الحَابِسُوْنَ بِذِي أَرَاطَى تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُوْرُ الدَّرِيْنَا
وَنَحْنُ الحَاكِمُوْنَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمُوْنَ إِذَا عُصِيْنَا
وَنَحْنُ التَّارِكُوْنَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُوْنَ لِمَا رَضِيْنَا
وَكُنَّا الأَيْمَنِيْنَ إِذَا التَقَيْنَا وَكَانَ الأَيْسَرِيْنَ بَنُو أَبَيْنَا
فَصَالُوا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيْهِمْ وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيْنَا
فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا وَأُبْنَا بِالمُلُوْكِ مُصَفَّدِيْنَا
إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا اليَقِيْنَا
أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِيْنَا
عَلَيْنَا البَيْضُ وَاليَلَبُ اليَمَانِي وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِيْنَا
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاَصٍ تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُوْنَا
إِذَا وَضِعَتْ عَنِ الأَبْطَالِ يَوْماً رَأَيْتَ لَهَا جُلُوْدَ القَوْمِ جُوْنَا
كَأَنَّ غُضُوْنَهُنَّ مُتُوْنُ غُدْرٍ تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا
وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِيْنَا
وَرَدْنَ دَوَارِعاً وَخَرَجْنَ شُعْثاً كَأَمْثَالِ الرِّصَائِعِ قَدْ بَلَيْنَا
وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُوْرِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنِيْنَا

عَلَى آثَارِنَا بِيْضٌ حِسَانٌ نُحَاذِرُ أَنْ تُقَسَّمَ أَوْ تَهُوْنَا
أَخَذْنَ عَلَى بُعُوْلَتِهِنَّ عَهْداً إِذَا لاَقَوْا كَتَائِبَ مُعْلِمِيْنَا
لَيَسْتَلِبُنَّ أَفْرَاساً وَبِيْضاً وَأَسْرَى فِي الحَدِيْدِ مُقَرَّنِيْنَا
تَرَانَا بَارِزِيْنَ وَكُلُّ حَيٍّ قَدْ اتَّخَذُوا مَخَافَتَنَا قَرِيْناً
إِذَا مَا رُحْنَ يَمْشِيْنَ الهُوَيْنَا كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُوْنُ الشَّارِبِيْنَا
يَقُتْنَ جِيَادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ بُعُوْلَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُوْنَا
ظَعَائِنَ مِنْ بَنِي جُشَمِ بِنْ بِكْرٍ خَلَطْنَ بِمِيْسَمٍ حَسَباً وَدِيْنَا
وَمَا مَنَعَ الظَّعَائِنَ مِثْلُ ضَرْبٍ تَرَى مِنْهُ السَّوَاعِدَ كَالقُلِيْنَا
كَأَنَّا وَالسُّيُوْفُ مُسَلَّلاَتٌ وَلَدْنَا النَّاسَ طُرّاً أَجْمَعِيْنَا
يُدَهْدِهِنَ الرُّؤُوسِ كَمَا تُدَهْدَي حَزَاوِرَةٌ بِأَبطَحِهَا الكُرِيْنَا
وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ إِذَا قُبَبٌ بِأَبطَحِهَا بُنِيْنَا
بِأَنَّا المُطْعِمُوْنَ إِذَا قَدَرْنَا وَأَنَّا المُهْلِكُوْنَ إِذَا ابْتُلِيْنَا
وَأَنَّا المَانِعُوْنَ لِمَا أَرَدْنَا وَأَنَّا النَّازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِيْنَا
وَأَنَّا التَارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْنَا وَأَنَّا الآخِذُوْنَ إِذَا رَضِيْنَا
وَأَنَّا العَاصِمُوْنَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَّا العَازِمُوْنَ إِذَا عُصِيْنَا
وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِيْنَا
أَلاَ أَبْلِغْ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُوْنَا
إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفاً أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِيْنَا
مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَظَهرَ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِيْنَا
إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِيْنَا

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية حفص

أولا:المصادر:

1 -الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، 1416هـ - 1996م.

ثانيا:المراجع:

2 -إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، د.ط، 1999م.

3 -إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، دار الفكر العربي للنشر، د.ط، د.ت.

4 -أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض والقوافي، تح: زهير غازي زاهر وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1416هـ، 1996م.

5 -أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، التعريفات، تح: نصر الديين التونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007م.

6 -أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي بن الأثير، المثل لسائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت – لبنان، 1999م، ج2.

7 -أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت – لبنان، د.ط 1990م، ج..

8 -أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، ط 1 صيدا، بيروت – لبنان،2003.

9 -أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة،ط3، 1992م.

10 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة عيسى البابي الحلي وشركاه، ط2، 1285هـ-1965م.

11 – أبي سعيد السرياقي الحسن بن عبد الله بن المرز بان، شرح كتاب سيبويه، تح: رمضان عبد الثواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1990م، ج2.

12 – أحمد الهاشمي، تح: يوسف الصميلي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، د.ط، 1422هـ-2002م.

13 – أحمد عثمان أحمد، المعلقات السبع دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، د.ط 2007م.

14 – أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة – مصر، د-ط، 1949، ج1.

15 – بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم مكتبة دار التّراث، القاهرة، ط2، دت، ج3.

16 – جمال الدّين ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، قدمه إميل يعقوب، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت ط3، 1423هـ-2002م.

17 – جمال الدين ابن هشام الأنصاري، م غني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله مؤسسة الصادق، ط5، 1338هـ، ج2.

18 – حفنى ناصف، وآخرون، الدروس النحوية، دار إلاف الدولية للنشر والتوزيع، ط 1، 1427هـ-2006م ج4.

19 – حمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994م.

20 – حميد آدم ثوبتي، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، 1427هـ-2008م.

21 – خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، د.ط 1403هـ، 1983م.

22 – راجي يعقوب، مراجعة إميل بديع، المعجم في علم الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1 1413هـ-1993م.

23 – سمير محمد كبريت، كتاب الأفعال، دار النهضة العربية للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1426هـ 2006م.

24 – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2 1985.م

25 – عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، لبنان، ط1، د.ت.

26 – عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد سابق الدين خن الخضيري جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د.ط، لبنان، 1988م.

27 – عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم للنشر والتوزيع دمشق، ط1، 1416هـ-1996م، ج2.

28 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1، 1982.

29 – عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللغوية – دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية-، دار الكتاب الحديث للنشر، د.ط، 1430هـ، 2009م.

30 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط3، 1992م.

31 – عبد الله بن محمد بن إسماعيل أبي المنصور الثعالبي، فقد اللغة، تح: أمين نسيب، دار الجبل، بيروت – لبنان،ط1998،1م.

32 – عبد لحميد السيد، المغني في علم الصرف، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1430هـ-2003م.

33 – عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1431هـ-2010م.

34 – علي محمود النابي، الكامل في النحو والصرف، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، ط 1، 1425هـ 2003م، ج1.

35 – فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1424هـ-2003م.

36 – كريم حسام الدين، الدلالة الصوتية –دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل-، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط1، د.ت.

37 – مجدي محمد حسين، الجملة الإسمية، راجعه: سليمان طه حمودة، دار ابن خلدون للنشر، د ط، 2004م.

38 – محمد أحمد قا سم، محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس – لبنان، ط1، 2003.

39 – محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط 1 1425هـ، 2003م.

40 – محمد عبد المجيد الطويل: العروض والقوافي عند أبي العلاء المعرّي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة د.ط، د.ت.

41 – مسعود بوذخة، محاضرات في الصوتيات، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

42 – مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف الإسكندرية، دط دت .

43 – مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط 23، 1991 ج1.

44 – مصطفى حميدة، نظام الإرتباط والربط وتركيب الجملة العربية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1 1997.

45 – نادين زكريا، الميسر في الصرف والنحو، دار الكتاب الحديث للنشروالتوزيع، ط1، 1423هـ-2002م.

46 – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان –الأردن ،ط1 1427هـ-2007م.

47 – يوسف وغليسي، محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، 2004-2005م.

المجلاّت:

48 – أحمد درويش، الأسلوبية، مجلة فصول، مج5، ع1، 1984م.

49 – عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية، مجلة فصول، مج5، ع1، دت.

50 – عصام شرنح، الأسلوبية الدراسات العربية وكيفة ما يقال، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع 59، شباط – آذار، بيروت – لبنان، د.ط، 2006م.

المعاجم:

51 –ابن منظور، لسان العرب، تح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصّادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي للنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1999م.

52 –معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

الفهرس

الفهرس

	الصفحة
بسملة	
دعاء	
شكر وتقدير	
اهداء	
المقدمة	أ-ب
مدخل: حول الأسلوبية والأسلوبية الإحصائية	10-04
الفصل الأول:التحليل الصوتي في المعلقة	25-12
- الموسيقى الخارجية	16-12
- الموسيقى الداخلية	25-16
الفصل الثاني: التحليل الصرفي في المعلقة	40-27
- الأفعال	29-27
- الأسماء	31-29
- الأبنية	40-32
الفصل الثالث: التحليل التركيبي في المعلقة	54-42
- الجملة وأنواعها	47-42
- الصورة الشعرية	54-48
الفصل الرابع: التحليل الدلالي في المعلقة	65-56
- الأساليب	61-56
- المعجم اللغوي	65-62
الخاتمة	68-67
الملحق	76-70
قائمة المصادر والمراجع	81-78
فهرس الموضوعات	