الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعــة حمه لخضر – الوادي –

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

إيقاع النص وبناء الأسلوب في شعر الصعاليك

مــذكرة معدة ضمن متطلبات لنيل شـــــــــهادة ليسانس (ل م د) في الآداب واللغة العربية تخـــــصص: لغة.

إعداد الطالبات:

- ✓ بوذينة سـارة
- ✓ سوداء صفاء
- ✓ منصور هدى
- ✓ عازب الشيخ حسنة

إشراف الاستاذ :

لحسن عزوز

الموسم الجامعي: 1435_1436هـ /2014_2015م

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيَّكُمُ فإنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُم لَأَمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ

وفي الأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى وفيها لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ ما بالأَرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ سَرَى رَاغِباً أو رَاهِباً وهو يَعْقِلُ

مقدمة

مقدمة

كانت نقطة التحول في الشعر الجاهلي هي شعر الصعاليك الذين رفعوا لواء التمرد والخروج عن العرف القبلي في الحياة الاجتماعية وكذلك الحياة الأدبية، لكن كان لهذا التمرد جانبان أحدها سلبي والأخر ايجابي لكن الايجابي كان أكثر فكثير منهم يمتازون بالشجاعة والصبر وسرعة العدو ومساعدة المحتاجين، وأشهرهم الشنفري وعروة بن الورد، وتأبط شرا لذا يجيء هذا البحث إيقاع النص وبناء الأسلوب في شعر الصعاليك ليبين جوانب من أدبهم بالإضافة إلى جوانب من تخصصهم

ولتحقيق الإطار النظري والتطبيقي للموضوع نطرح جملة من الأسئلة منها: ما مدى دلالة الأصوات في شعر الصعاليك، وما مقدار جمالية اللغة الشعرية المختلطة بالرفض، وما علاقة الإيقاع بالإنتاج الأدبي للصعاليك ، وما المعنى الذي يقدمه الجانب الأسلوبي والتشكيلي في شعرهم .

ويتكون هذا البحث من مقدمة وخاتمة وتمهيد وفصلان ، ففي التمهيد تناولنا التجربة الجمالية للنص الشعري في العصر الجاهلي والتي احتوت على : الحياة الاجتماعية ، الحياة السياسية ، الحياة الثقافية ، ثم مفهوم التجربة النصية في الشعر الجاهلي وفيها : الكتابة البلاغية ، تشكيل النص والفصاحة ، الفطرة وكيمياء الصعلكة ويندرج تحتها : مفهوم الصعلكة ، حفريات الصعلكة ، (الاستقصاء والأسباب) ، المسارات النصية في شعر الصعاليك ، شعرية الجمال في شعر الصعاليك ، أهم شعراء الصعاليك ، اللغة الجمالية الرفض الفكري عند الصعاليك

أما الفصل الأول (إيقاع النص) فقد تطرقنا إلى تعريف الإيقاع عند القدامى والمحدثين والأوزان الغالبة على شعر الصعاليك ثم علاقة الإيقاع بالإنتاج الشعري

أما الفصل الثاني (معيار الشكل الخطابي) درسنا مستويات اللغة الأربعة ، في المستوى الصوتي ، درسنا الأوزان وما يطرأ عليها من زحافات وعلل و القوافي وتكرار الأصوات المنفردة والمجتمعة ، أما المستوى الصرفي أحصينا استعمال الأفعال والأسماء والحروف ، المستوى البلاغي فدرسنا فيه ما يتعلق

بالجمل وبعض الظواهر التركيبية مع إحصائها ، و أخيرا المستوى الدلالي الذي تطرقنا فيه إلى دراسة الحقول الدلالية وحقل العلاقات الدلالية مع ربط كل مستوى بالدلالة

ولإخراج هذا العمل إلى النور ساعدتنا جملة من المراجع والمصادر نذكر منها : الشعراء الصعاليك منهجه وخصائصه لعبد الحليم حنفي ، الشعراء الصعاليك " ليوسف خليف وتاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي " لشوقي ضيف ، ديوان الصعاليك ليوسف فرحات

وقد تطلبت دراستنا الجمع بين المنهجين الوصفي والإحصائي وقد اعترضتنا صعوبات كما تعترض أي باحثين ناشئين متمثلة في اتساع الموضوع واستحالة حصره وصعوبة التدقيق في الجانب التطبيقي للموضوع لصعوبة طبيعة شعر الصعاليك .

وفي الختام نتوجه بخالص الشكر إلى استاذنا المشرف عزوز لحسن على إشرافه الشامل لهذا البحث منذ بدايته حتى انتهائه ونحمد الله الذي وفقنا وسدد خطانا في هذا البحث وهو خير موفق

تمہید

1-التمهيد تجربة جمالية النص الشعري في العصر الجاهلي (المفهوم والأسس):

احتل الشعر في عصر ما قبل الاسلام مكانة رفيعة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا مكانة يمكن استيضاحها بجلاء من خلال النظر في بعض الكتب التاريخية وغيرها بحيث يعد مرآة حياتهم ولسان حالهم الذي لا يوجد اصدق منها دليلا

1- الحالة الاجتماعية:

وتشمل بلاد العرب فريقين من السكان بدو وحضر:

-الحضر ويسكنون القسم الجنوبي من الجزيرة العربية ولهم ممالك كمملكة حمير الغساسنة ومملكة لنده.

-البدو يعيشون في الصحراء ويشتغلون بالرعي ويحبون الحروب وكان الغيث منتهى امل البدويين ففيه حياتهم وعليه معايشهم ومن هنا تغنى الشعراء بالغيث والربيع والكلأ كما استكوا الجدب والجوع والفقر وكان خيامهم يأوون إليها موضوعا هاما استلهمه الشعراء فتحدثوا على آثارها الدوارس واستوقفوا الأصحاب وبكوا واستبكوا واستعادوا اطيب ذكريات الأحباب بتلك الخيام، ولما كان البدو لا يميلون إلى الحرفة ولا يشتغلون بالزراعة أو التجارة، ولم يكن همهم إلا تتبع الكلأ لجئوا إلى الغارة،[1] وكان هؤلاء البدو طبقات حيث يتكون من طبقتين طبقة عليا وهم الملوك والأشراف والسادة وطبقة دينية وهم العبيد والإماء والجواري والخدم والخلعاء[2]وارتبطت أسماء كثر من الشعراء الجاهلين بمجالس اللهو والخمر التي كانوا يكثرون من ارتيادها وشرب الخمر فيها كالأعشى وطرفه بن العبد ومرئ القيس وغيرهم من شعراء الجاهلية التي أصبحت من أهم المصادر التي ألهمت الشاعر الجاهلي إبداعات متميزة يذكرون فيه متعة مجالسهم وكل ما تتضمنه من مظاهر وعلى رأسها الخمر، ولقد حظيت الخمر بمكانة كبيرة عند العرب حتى أنهم فخروا بشربها وبإرواء الأصدقاء منها فقال الشاعر الجاهلي ربيعة بن مقروم مفتخرا بأنه يروي صديقه الخمر:

[1] حنًا الفاخوري، جامع في تاريخ الادب العربي والادب القديم، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 1982، ص 172-173

[2] عروة عمر، الشعر الجاهلي حياة العرب الأدبية، دار المدني الجزائر ،2008 ص 35-36

وإنْتَسأَلَنِي فَإِنِي آمرُو أهِينُ اللَئِيمَ وأحِبُوا الكَرِيمًا [1]

فمجالس اللهو والخمر نجدها في المجتمع الجاهلي وخاصة الشعراء يتحدثون عن الطرب والغناء والأذهان، وكأن نجدها تتحدث عن الطرب والغناء وصفاء الأذهان، وكأن هذه المظاهر شاعر على عملية الإبداع بل تعتبر من مقوماته وأسبابه، ومن الصعب أن تنهى صورة مجلس اللهو والخمر دون أن يكون للمرأة نصيب منها وكأن عملية الإبداع لا تتحقق إلا بوجودها ولهذا يكون الخمر والمرأة أساسا في عملية الإبداع الشعري. [2]

وقد كان البدو كراما ذو مروءة شجعانا وشرفاء يستبشرون بالضيف فإذا وعدوا وفوا بالوعد وقد جاء أدبهم صورة صادقة لهذه الحياة التي تسودها الأخلاق العربية من وصف الوقائع والفخر بالانتصارات والاعتزاز بالغارة والحفاظ على الشرف وهذه تلك أهم صفات البدو وتلك أهم مميزات حياته الاجتماعية.

أما الحضر فكانوا يحبون الاستقرار والاطمئنان في القرى والمدن أمثال: مكة والطائف في الشمال وصنعاء في الجنوب، وكانوا يعيشون في القصور والنعيم ووسائل الترف. [3]

2-الحياة السياسية:

الذي يفتقر إلى بسط سلطانه على الطوائف المتمردة، إذ لم تكن هناك دولة آنذاك بل إن الناظر إلى مملكتي الغساسنة في الشام والمناذرة في العراق ومملكة الأنباط في جنوبي الشام ومملكة حمير في اليمن تلمس كل منهم إلى النظام القبلي منه إلى النظام الملكي.

وأهل البدو يسكنون القسم الأكبر فقد انتشروا في شمال الجزيرة وعاشوا تحت الخيام على رعي الأغنام ويحبون الحروب ويغيرون على بعضهم البعض فالقبيلة هي البنية الاجتماعية التي تظل الفرد في العصر الجاهلي وهذا ما أدى إلى تلاحم أفراد القبيلة والتضامن من التام بين الفرد والجماعة في الحقوق والواجبات انطلاقا من إيمان القبيلة بوحدة الدم التي تجمع بين أفرادها جميعا فلم تكن القبيلة التي كانت وحدة المجتمع الجاهلي سوى أسرة كبيرة تضم أجيالا متعاقبة تنتهي جميعا إلى أب واحد منه

[1] المفضل الضبي، المفضليات: تح: احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعرفة القاهرة، ط3 1964، ص 192

[2] القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار العلم للملايين، ط2، ج1، ص 120

[3] سعد اسماعيل شبلي، الاصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة الغريب، ط2، ص 19-20

تفرعت طوائفها وعشائرها ويجرى في عروقهم دم مشترك توارثته أجيالها عن هذا الأبُ الذي يرجع إليه أصل القبيلة، فعاش الشاعر في ظلال قبيلته يدور في فلكها ويسير في عجلتها ويربطه بأحداثها ويدافع عنها ويحمسها للقتال إذا ما دعا داعي الحرب ويسجل انتصاراتها ويهّون عليها الهزيمة وبمجد أبطالها ويهجو أعدائها ويفتخر بفخرها ويمد سادتها.[1]

لقد كانت هذه الحروب والأيام مصدرا خصبا ومعينا لا ينضبُ اسقى منه الشعراء صورهم الإبداعية المتميزة حيث كان الشاعر لسان حال القبيلة تنقل أخبار الحرب إلى القبائل ويصف المعركة، حيث كانت الحروب بالنسبة للشاعر الجاهلي امرًا اعتياديا ومصدرا أساسيا للإبداع الشعري الذي تغنى به العرب والذي مثل القاعدة الأوسع للشعر الغنائي الجاهلي. [2]

وقد اعتبر النقاد في العصر الحديث ‹‹صورة المعاناة أساسا للأدب الغنائي في فن القول ذلك لأن هذا يعتبر بداية الإبداع في المادة الأدبية›› [3] فيظل دائما في دائرة الفلك القبيلة ولا يكاد يفرد قصيدة خالصة لتطوير عاطفة من عواطفه الشخصية أو نزعة من نزعاته الفردية أثناء حديثه عن قبيلة فهو يتغزل في مستهل قصائده القبيلة ويفتخر بـها. [4]

فالشاعر والقبيلة امر واحد حيث يقول عروة بن كلثوم بضمير الجمع في معرض الفخر ورثت مهلهلا والخير منه زهيرا فهم ذخر الذاخرين ثم يظهر افتخاره بقبيلته.

وقَدْ عَلِمَ اَلْقَبَائِل مِنْ مَعّـــدَ إِذْا قَبَبَ بِأَبَطَحَهَا بِنَـــا

بِأَنَا اَلْمُطَعَمُونَ إِذْ فَـــدْرَتْ وَأَنَا اَلْمُهْلِكُونَ إِذَا تَبَلَيْنَـا

وَأَنْ المَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَـــا وَأَنَا اَلْنَازِلُونَ بِحَيْثُ شَتِنَا

وأَنَا اَلْتَارِكُونَ إِذَا شَخِطَنَـــا وأَنَا الآَخِذُونَ إِذَا رَضِيْنَـا

وَنَشْرُبُ أَنْ وَرِدْنَا المِاءِ صَفُوا وَيَشْرَبُ غَيْرَنَا كَدَرا وِطَيَنَا [5]

---

[1] يوسف خليف، الروائع من الادب العربي للعصر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ج1، ص 21-22-23

[2] عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الاصمعيات، تح: احمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف القاهرة، ط7، 1993، ص 61-36

[3] سكو فوز بكيوف، موسوعة نظرية الادب إضاءة تأريخيه على قضايا الشكل الشعر الغنائي، تر: جميل نصيف التركيني دار الشؤون الثقافية العامة والاعلام ج3 1986 ص 10

[4] يوسف خليف، الروائع من الادب العربي العصر الجاهلي، ص 22-23

[5] عروة عمر، الشعر الجاهلي في حياة العرب الأدبية، دار المدني الجزائري،2008، ص 35-36

وقد ينصهر الفرد في قبيلته بحيث أحيانا يصعب التمييزبين شخصية الشاعر والقبيلة يقول دريد بن الصمّة:

أمـرْتِهِمْ اِمْرِي بِمُنْفَرِجَ اللَـوَّى فَلَمْ يَسْتَبِبَوْ اَلْنُصْحَ إِلا ضُحَى اَلْغَدْ

فَلِمَا عَصُونِي كُنْتُ مِنْهُم وَقَدْ أرَى غوَايِتِهُمْ أَوْ أنَنِي غَيْرَ مُمْتَد

وَهَلْ أَنَا إِلاَ مِنْ غَزَيَة أَنْ غـَوتُ غَوِيتَ وَأنْ تُرْشَـدَ غَزِيـَةَ [1]

3 –الحالة الثقافية:

لقد شاع فيما بين كتاب العرب عصرا بعد عصر أنّ الجاهلية عهد الجهل والأمية وتمسّك بعضهم بحرفية بعض الآيات القرآنية ليقفوا الموقف نفسه من ذلك العهد وليس الأمر كذلك نظر العلماء قال الدكتور ناصر الدين الأسد ‹‹غير أن هذا الوصف بالأمية

لا يعني الأمية الكتابية ولا العلمية إنما يعني الأمية الدينية، أي أنهم لم يكن لهم قبل القرآن الكريم كتاب ديني، [2] حيث غلبت الأمية على العرب في جاهليتهم ولا سيما عرب البادية لأن حياتهم الفطرية في حدودها السياسية والاجتماعية لم تتسع لصناعة الكتابة التي إنما تنشأ نشوء الجماعة المنظمة ونمو بنمو القرى المفكرة وتعظم بعظم الحاجة إليها.

إن سكان الحواضر من أهل اليمن اصطنعوا الكتابة لما هم عليه من تقدم العمرات ولم يحرم عرب الشمال فن الكتابة شيوع الأمية فيهم فإن النصارى في العراق والجزيرة علمّوا جيرانهم الحظ المعروف بالجزم، فكانت الكتابة العربية في الأنبار والحيرة وما جاور هما وليست الكتابة قاصرة في الجاهلية لا يتعلمها من العرب إلا أفراد من أهل الحواضر، وإذا تعلموها لا يبلغون فيها حد الإحكام والإتقان ولا يستعملونها إلا في شؤونهم الاقتصادية. [3]

وكان العرب إلى ذلك يتعاطون علم الأنساب وذلك لإيجاد العصّبية التي بها قوامُ سطوتهم ‹‹وشدّة مباهاتهم بأنسابهم كان كثيرا ما يقع التنافر بسببها، فكان إذا تنافر رجلان في الحَسَب والنّسب إلى

---

[1] عروة عمر، الشعر الجاهلي، ص 35-36

[2] الجاحظ البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، دار الفكر بيروت، ط4، دت، ج1، ص 68

[3] عروة عمر، الشعر الجاهلي ص 46

حكمائهم فيقولان عند المنافرة ايّنا اعزّ نفرا؟ والمنفور هو المغلوب والنّافر هو الغالب، ويقال لمن يقضي في ذلك الحكم وكان المنفور يعطي النافر ما يقع عليه الشرط فينحط قدره بين العرب.

وكان من حكّام تميم أكثم ابن صفّي وحاجب بن زرارة .....ومن حكّام قيس عامر بن الظّرب ومن حكام قريش عبد المطلب وأبو طالب. [1]

بما أن العرب في الشمال كانوا على صلة بالحضارات المجاورة فقد كان تجار مكة يدخلون في مصر والشام وبلاد الفرس وكان الحريون يتصلون مباشرة بالفرس، كما كان الغساسنة يتصلون بالروم كل ذلك معناه اتصال العرب الشماليين بالأمم المجاورة وحضاراتها ولكن يبدو أن ذلك كان يجري في حدود ضيقة وأنه وقف جمهوره عند تأثيرات بسيطة وأخذوا بعد فنون الحرب وأساليب الحرب، فالعرب الشماليون لم يكونوا منقطعين عن التأثيرات الحضارية الأجنبية غير أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور ما وصل إليهم من هذه التأثيرات، فقد كانوا لا يزالون في طور السذاجة البدوية وإن اهم علمهم علم الأنساب والأيام وما ينطوي في ذلك من المناقب والمثالب ومعرفتهم بعلم النجوم ومطالعها وأنوائها وأمطارها يقول الجاحظ ‹‹وعرفوا الأنواء ونجوم الاهتداء لأن من كان بالصحا صح الأماليس›› يروا السماء وما يجري فيها من كواكب وتعاقب النجوم.[2]

2-مفهوم التجربة النصية في العصر الجاهلي:

ظهر الشعر العربي أول مرة في صورته الناضجة المكتملة في القرن الخامس الميلادي في عصر البسوس عند تلك الطلائع المبدعة من شعراء هذه الحروب وضمت القصيدة العربية بعد ذلك في تطورها الفني وازدهار ضخم فنهض لها كبار الشعراء الذين ظهروا في فترة ما بين هذه الحروب حرب داحس والغبراء من أمثال امرئ القيس وعلقمة وطرفه الذين عملوا على إرسال البناء الفني الثابت للقصيدة العربية فهم الذين أعطوها شكلها الفني لما أعطوها مضمونها الموضوعي والشعر الجاهلي شعر غنائي كله يغنى فيه الشاعر عواطفه ومشاعره وانفعالاته متأثر بطبيعة الحياة السياسية والاجتماعية

[1] حنّا الفاخوري، جامع في تاريخ الأدب العربي في الأدب القديم، دار الجيل، بيروت لبنان، ط1، 1982، ص 83-84

[2] شوقي ضيف، تاريخ الادب العربي في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط8، 1960، ص 83-84-85

والدينية والعقلية فحددتْ مجال الشعر العربي القديم في هذه الدائرة الغنائية فجاء كله في قصائد غنائية.

ولغة الشعر الجاهلي هي تلك اللغة الأدبية الموحدة هي التي فرضت نفسها على المجتمع الأدبي في هذا العصر، وهي لهجة قريش بعد أن استوعبت لهجات القبائل الأخرى وأذابت ما بينها من اختلافات لهجيه وهي نفسها الفصحى فتميز الشعر الجاهلي بالفطرة والبلاغة والفصاحة.

1-الكتابة البــلاغية:

وردت أخبار تؤيد نظرة أهل الجاهلية في الذوق الأدبي لما في ذلك الجمال البلاغي وإن كان الجاهليون يحكمون على التذوق والجمال بأسماء غير التي تعارض عليها البلاغيون في العصور السابقة وذلك أن أهل الجاهلية كانوا يصدرون احكاما من غير تعليل في نظر اللاحقين، وإن كانت تلك الحدود البلاغية واضحة لديهم ومقبولة لديهم لدى المتلقين آنذاك. [1]

ومن هذا ما رُوى لنا عن طرفة بن العبد الكبرى الشاعر الجاهلي أنه استمع وهو صغير إذ كان يعلب مع الصبيان قول المسيب بن علس في أثناء مروره بمجلس قيس بن ثعلبة [2] وقد ألم فيها وصف خاص بغيره بوصف خاص بالناقة:

وَقَدْ أتَنَاسِى اَلْهَمَّ عِنْدَ دكَارِه بِنَاجَ عَلَيْهِ الصَيعرَيةَ مُكَدِم

فقال: ساخرا به: استوف الجمل [3]

وهذه البدايات تشكل جزءا من الصّور البلاغية التي تلتها مفردات أخرى على توالي العصور واختلاف الزمان والمكان، أما ما نجده في بعض أشعار الجاهلية من التعقيد فسببه غرابة بعض الألفاظ على أفهامنا وبُعد بعض التراكيب عن مأ لوفنا، فمثلا من يقرأ قول امرئ القيس في قصيدته التي يصف بها الفراق وناقته وفرسه فيضل إلى حوله:

وَإنــكَ لَمْ نُقَطِعَ لِبَانَة طَالِبَ بِمثَـل غدُوَّ أوْ رَواحِ مُؤَوَلــبَّ

بِأدِمَاءِ حُرْجُوج كَأنْ قُتودُهَا عَلَى أُيلقِ الكَشْحِينْ لَيْسَ لُمغرب

[1] محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان الأردن، 1991، ص 15-16

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم على البجاري، القاهرة، ج1، ص 91-92

[3] شوقي ضيف، البلاغة تطورات، دار المعارف، الإسكندرية، القاهرة، ص 16

إن لغة الجاهلية على الإجمال لا تزال مثال البلاغة حتى الآن لبعدها عن مفاسد العجمية، وفقي معروفة تخلوها من الحد وليس فيها زخارف المدينة كالبديع والجناس، يجد غرابة في تركيب الألفاظ ولا يفهم المراد، لكنه متى علم أن الأدماء الناقة اشرب سوادها بياضا والحر جوح الطويلة والقيود خشب الرحل وأبقى الكشحين حمار الوحش، والمغرب الأبيض الوجه والاستبعاد وذلك عبب في اصطلاحهم أدرك مراد الشاعر من البيت الثاني وقس عليه سائر التفسير أن البلاغة فطرة في عرب البادية شعرا ونثرا. [1]

وقال الأصمعي عن البلاغة: ‹‹ البليغ من طبق المفصل وأغناك عن المفسر يعني كما قال جعفر بن يحي: أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلى عن مغزاك ويخرجك عن الشركة ولا تستعين عليه بالفكرة ›› [2]

وقال بعضهم: وهو أحسن ما اجتبيناه ودّوناه لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة، حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه فلا يكون إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك. [3]

والبلاغة فهي تأدية المعنى الجليل واضحا بعبارة صحيحة فصيحة لها في النفس أثر خلاب مع ملاومة كل كلام للمواطن الذي يقال فيه والأشخاص الذين يخاطبون. [4]

2-تشكيل النص والفصاحة:

الأدب الجاهلي هو المادة الصالحة للبحث منه ذهب أكثرها مرتين فحين هبّ الرواة لجمعه وتدوينه كانت الرواية الشفوية التي حملته قرونا وقد أضاعت جلة قال أبو جعفر عمرو بن العلاء(م انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم علم وشعر كثير) [5] ولا نستطيع أن نطلق حكما على فصاحة القبائل من خلال أشعارها ولدينا من القدماء شيء عن تفوق بعض القبائل على بعض ولكننا نشك أن المقصود بهذا التفوق الفصاحة وإنما هي أحكام فنية فقد قيل (كان شعراء الجاهلية

[1] جرجي زيدان، تاريخ الآداب اللغة العربية، دار الهلال، القاهرة، ج1، ص 78

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص171

[3] المرجع نفسه، ج1، ص136

[4] على الجازم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، ص 5

[5] ابن سلام الجمحي، طبقات وخول الشعراء، دار الهيئة المصرية، مصر، دط، دت، ص 65

في ربيعة أولهم المهلهل والمرقشان وسعيد بن مالك وطرفه ابن العبد وعمرو بن قتيبة والحارث بن حلزة والمتلس والأعشى والمسيب بن علس، ثم تحول الشعر في قيس فمنهم النابغة الذبياني وهم يعّدون زهير بن أبي سلمى من عبد الله بن غطفان ثم لبيد والنابغة الجعدي والخطيئة والشماخ وأخوه مرود وخداش بن زهير ثم آل ذلك إلى تسيم فلم يزل فيهم إلى اليوم.[1]

فالفصاحة عند أحمد الهاشمي: عبارة عن ألفاظ البنية الظاهرة المتبادر إلى الفهم ومأنوسة الاستعمال بين الكتّاب والشعراء بمكان حسنها، والفصاحة تورث الكلام حسنا إذ يسهل على اللسان النطق به لتآلفه ويسهل على العقل فهمه لترتيب معانيه. [2]

والفصاحة تورث الكلام حسنا إذ سهل على اللسان النطق به لتآلفه ويسهل على العقل فهمه وترتيب ألفاظه وفق ترتيب معانيه. [3]

وقال أبو هلال العسكري: ‹‹فعلى هذا تكون الفصاحة والبلاغة مختلفتين، وذلك أن الفصاحة تمام آلة البيان، فهي مقصورة على اللفظ لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى. ››[4]

يقول امرئ القيس يصف شعر ابنة عمّه:

غَدَائِرُهُ مُسَتْشِزِراتَ إِلى العُلاَ تَضِلُ العُقَاصُ فِي مُثنَّى ومُرْسَلِ

ولا ضابط لمعرفة الثقل والصعوبة سوى الذّوق السليم والحسن الصادق الناجمين عن الفطر في كلام البلغاء وممارسة أساليبهم. [5]

[1] هاشم الطعان، الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة، دار الفنون والثقافة العراقية، ص 5

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، ص 5-22

[3] محمد على زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، مكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ص 139-140

[4] أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 8

[5] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، ص 20

3-البـــلاغـــة:

الشعر الجاهلي صورة للظروف الاجتماعية والبيئة التي تصدر عنها أبناؤها لخصائها وأشكالها وقد نقلوا بعفوية مستمدة منها، لأن البيئة الطبيعية والظروف الاجتماعية في كل زمان أقرب إلى الفطرة فشعرهم ونثرهم لغة متألفة مع التجربة الفاعلة والمنفعلة بالمحيط الخارجي، ونتاجهم الأدبي هو مخزون شعوري يضرب في أعماق المكان[1] وقد أدرك الشعراء الجاهليون أهمية البيئة الطبيعية وأثرها في الإبداع والقدرة على الإلهام، فالشاعر الجاهلي دقيق الحسن ورقة الشعور وذكاء القلب وصفاء الطبع ومن ثم تتأثر بما يحيط بها من مظاهر الطبيعة، وما لم لها من الأحداث، وتشيع في شعرهم روح الفطرة بمادتها وسذاجتها وحريتها وأنفتها ويحبُ فيها من صدق في ذكر الحقيقة، إذا لم تثير في النفس عوامل عاطفية تحملها على الكذب والمغالاة، فالجاهلي صادق في الكلام عن حياته وأحواله ومجتمعه صادق في مدحه وهجائه إلى حد لا يسلم عنده من الغلو.[2]

3-كيمياء الصعلكة:

1-مفهوم التجربة (الصعلكة):

يرى الدكتور عبد الحليم حنفي أن صاحب اللسان تقدم عن المعنى اللغوي للصعلكة خطوة نحو المعنى الصرفي لها بقوله (وزاد الأزهري ولا اعتماد) فإن قوله (ولا اعتماد) يعبر عن معنى دقيق في مفهوم الصعلكة بالمعنى المعروف لها، وإذا كان الفقر من أهم الروافع إلى الصعلكة فإن ما يميز الصعاليك عن غيرهم من الفقراء أنهم رفضوا أن يعيشوا عاته على غيرهم، أو أن يجعلوا أحد من الناس عمادا لهم، في حين رضى بعض الفقراء لأنفسهم عيش الذل وتشهد على هذا المعنى بقول بكر بن النطاح:

وَمِنْ يَفْتَقِر مِنَا نعيش بِحسنامِه وَمِنْ يفتقر مَنْ سَائِر الناسُ يَسْأَلَ [3]

ويوضح الدكتور يوسف خليف معنى آخر للصعلكة، ومن حيث استعمالها الأدبي عند شعراء الصعاليك غير معنى الفقر الذي اتخذه علماء اللغة من بيت حاتم الطائي،

---

[1] أبو على الحسن بن رشق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، ج1، ص 206-207

[2] مصطفى السيوفي، تاريخ الادب في العصر الجاهلي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش م القاهرة، مصر، 2008، ص 26

[3] عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ص 18

فأبيات الصعاليك هي تلك تحدد المفهوم الصحيح للصعلكة، ويرى أن الصعلكة لها معان أخرى غير الفقر ويكون جليا واضحا في شعر شعرائها. [1]

كما ورد في كتاب الدكتور يوسف خليف " الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي":

وقال شمر: تصعلكت الإبل إذا دقت قوائمها من السمن وصعلكها النقل وصعلك الثريدة جعل لها رأسا وقيل: رفع رأسها والتصعلك: الفقر وصعاليك العرب: ذؤبانها وكان عروة بن الورد يسمى عروة الصعاليك لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة فيرزقهم مما نعيم. [2]

وكما ورد في كتاب العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف معنى الصعلوك بأنه الفقير الذي لا يملكك المال الذي يساعده على العيش وتحمل أعباء الحياة مؤكدا أن هذه اللفظة تجاوزت دلالاتها اللغوية وأخذت معاني أخرى كقطاع الطرق الذين يقومون بالسلب والنهب، وهنالك ثلاثة فئات:

- فئة الخلعاء الشذاذ: هم الذين خلعتهم قبائلهم بسبب أعمالهم المتمردة على أعراف قبائلهم مثل: حاجز الأزدي وقيس الحدادية.
- فئة أبناء الحبشيات السود ممن نبذهم آباؤهم مثل: تأبط شرا والشنفرى.
- فئة احترفت الصعلكة مثل: عروة بن الورد. [3]

ورغم أن بعض النقاد قد أعطوا تصنيفا آخر للصعاليك معتمدين في تصنيفهم على سلوكهم في الحياة إحداهما يمثل الجانب الإنساني بقيادة عروة بن الورد والثانية تمثل الجانب الشيطاني فيها بقيادة الشنفرى. [4]

أما الاستعمال العربي في الجاهلية فنجده يغلب عليه ربط الصعلكة بمدلول آخر غير الفقر أو مع الفقر فحينما يتحدثون عن الصعاليك يتحدثون عنهم على أنهم فئة خاصة تتميز عن المجتمع بطابع خاص شعارهم الاعتداد بالنفس دون الأهل والقبيلة ووسيلة العدوان في أي صورة تتهيأ له فيقطع الطريق حينما تباح له قطعها ويسطو ويغزو متى وجد إلى ذلك سبيلا ويفتك

[1] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة غريب، 1977، ص 24-25

[2] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، مكتبة غريب، 1977، ص 18

[3] مؤلفون الموسوعة الاسلامية العامة، اشراف د محمود زقزوق، مطابع الأهرام، فيوم مصر، ص 864 -العصر الجاهلي شوقي ضيف ص 385

[4] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 330

حينما العزة ويجعل غايته من ذلك كله الحصول على الغنى والمال في أغلب الأحيان أو تحقيق مآرب خاصة دائما. [1]

أخذت كلمة (الصعلوك) تدو: عند اختلافها حول معنيين هما (الفقر–التجرد للغارات) [2].

2–حفريات الصعلكة (الاستقصاء والأسباب):

1–السبب الاقتصادي:

إن من أسباب الصعلكة الفقر وقلة الموارد المعيشية في أرض مترامية الأطراف يعتمد أهلها على الماشية التي يرعونها فيأكلون من لحومها ويشربون من ألبانها ويلبسون من أصوافها وأوبارها، فهم رعاة تتقلب حياتهم من حيث الفقر والغنى تبعا لظروف الحياة القاسية من حولهم فالراعي دائما يبقى رهين أحوال الطقس ونزول المطر فالفقر كان دائما سببا بارزا ومهما في ظهور هذه الظاهرة في العصر الجاهلي يقول عروة بن الورد:

دَعِيْني للغَنَى أَسْعَى فَإِنِي رَأَيْتُ النَاسَ شَرهَمْ الفَقيرُ
وَأبعَدهَمْ وَأهوَنهِم عَلِيهِمْ وَإِنْ أَمسى لَهُ حَسْبٌ وَخيْرُ
وَيُقْصيهِ النَّدى وَ تَزدرِيه حلِيلته ونَهيره الصَغِيــرُ
ويُلفِى ذُو الغِنى وَلَهُ جَلاَلُ يكَادُ فؤادُ صَاحِبُهَ يَطِيْــرُ [3]

لقد وقع نظر عروة على مجتمع متعسف يحتقر الفقير لأنه فقير وحسب ويجل الأغنياء لا شيء أيضا إلا لأنهم أغنياء فتألم لذلك أعلن الثورة على الأغنياء ولقد أدرك عروة أنه لا حياة للفقير في مجتمع يجل الأغنياء ويتجاوز عن أخطائهم ويحتقر الفقير المعدم لا شيء إلا لفقره. [4]

ويصور الشنفري جوعه تصويرا دقيقا فيه من البراعة ما فيه حين نقول:

---

[1] عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب –دت، دط–ص18

[2] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في عصر الجاهلي، ص 26

[3] اسماء أبو بكر محمد، دراسة ديوان عروة بن الورد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ص 79

[4] إبراهيم الخواجة، عروة بن الورد حياته وشعره، مطبعة النصر، نابلس، ط2، 1987، ص 98

وَأَصلي ي على الخَمص الحَوايا كَمَا انْطَوت خُيوطِه مارِي تُغَارِ وَتَفَتَل

وَأَغْدَو عَلى اَلْقَوْتَ الزَهِيد كَمَا غَـــدا أزَلَ تَهادَاه التَنَائِفْ أطْحَل [1]

فهو شيّد الأمعاء على جوعها فتنطوي كما انطوت خيوط الكساء والإزار الماريّ في حال كونها تقتل ويحكم قتلها.

فهذه صورة الشنفرى يسردون نعل لعوزه وحاجته

فَإِمَّا تَرْيِني كَأنِيةَ الرَمِلُ صَبَاحِيًا عَلى رِقةٍ اَخَفَى ولاَ أنْتَعَلُ [2]

فالجوع والحرمان والفقر كانا حاضرين في شعرهم الذي هو مرآة حياتهم ودافعهم للصعلكة والغزو والإغارة من أجل حياة، بل إن الرضى بالفقر والتقاعس عن الغزو والإغارة يعد عيبا عندهم. [3]

لقد كان الفقر سببا بارزا من أسباب ثورة الصعاليك على الأغنياء الذين كانوا يزدادون غنى يوما بعد يوم، حيث فرض على المجتمع الجاهلي نظام اقتصادي غير متوازن جعل الفقير فقيرا والغني غنيا تبعا لظروف البيئة ومكان العيش، فأرض الجزيرة لم تكن سواء فمنها ما هو خصب كثير الخيرات ومنها ما هو مجدب لا شيء فيه. [4]

2-السبب الجغرافي:

كانت الجزيرة العربية بطبيعتها الجغرافية المتميزة منطقة صحراوية جبلية عرفت الأغوار المنخفضة ذات الحرارة الشديدة والجبال العالية ذات القمم الثلجية، وعرفت بينهما مناطق رملية مترامية الأطراف كثيرة المجاهل والمخاوف وهي منطقة عرفت الجدب والخصب والمطر والسيول والبرد والحر وكان هذا تضاد نفسي جانب الخير والشر، فالبدوي مبالغ في عداوته ومبالغ في محبته والبدوي يأنف حياة الاستقرار فلذلك احتقر الزراعة وآمن بالرعي والتجارة والنهب والصيد كلها أعمال بعيدة عن الاستقرار. [5]

---

[1] بلوغ الادب في شرح لامية العرب تح: محمد عبد الحميد القاضي، دار الحديث ص 129-186

[2] الشنفرى، الديوان، تح: اميل بديع يعقوب، دار الكتيب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 68

[3] الأصمعيات: تح: أحمد محمد شاغر، عبد السلام هارون، دار المعارف ط4، ص 45-46

[4] عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 50

[5] يوسف خليف، شعر الصعاليك، ص 72-76

نجد الشنفري يصف البرد الشديد الذي يجعل صاحب القوس يكسرها وهي التي لا غنى عنها كل يستدفئ بها فيقول:

وَلَيْلَةَ نَحْسٍ بِصَطلِي اَلْقُوسِ رُبُّها وَأَقْطَعَهُ اللائَي بِهَا يَتَنَبَلُ

ويصف كذلك الحر الشديد الذي يجعل الإنسان يرى خيوطا كخيوط العنكبوت من شدة الهاجرة، فهذا الحر لا تحتمله حتى الأفاعي التي اعتادت العيش في الصحراء فهي تتململ تململ المريض على فراشه فيقول:

وَيَوم مِنْ الشَّعري يَذُوبُ لَواجه أفَاعِيهِ فِي رمَضائِه تَتَمَلْمَلُ

نَصِبْتُ لَه وجهِي ولاَ كَنّ دُونَه وَلاَ سر إلاَ الأتَحِمُّي اَلْمرُعَبلُ [1]

فالبيئة كانت السبب في وجود الفقر والإحساس به، فوجود الفقر سببه عدم وجود ثروة إنتاجية وندرة المياه والأمطار.

3-السبب السياسي:

لم يكن للعرب دولة تجمعهم بحيث يحسون بالخضوع والانقياد لها وتفرض قوانينها وتنظم شؤونهم وتيسر حياتهم، بل كانت بعضها يشبه النظام القبلي كما في مماليك الشمال مثل الحيرة والغساسنة وكان جزء منها إمارات محلية مثل المعنية والحميرية وعدم وجود السلطة في الجاهلية كان من الأسباب الأساسية في وجود الصعلكة كظاهرة وغياب السلطة كان له نتيجة حتمية هي غياب القانون، ولكن وجدت بعض الأغراض والتقاليد كان الصعاليك يحتقرها، لأنهم يملكون القوة المتحررة من أي قيد أو سلطان وهم أكثر أفراد المجتمع تحللا من أعرافه ورابطه.[2]

لقد أبى الصعاليك الخضوع لهذه السلطة لأنهم لا يؤمنون بأي سلطان من أي نوع وتجد هذه النزعة شائعة في شعرهم.

يقول الشنفرى في اللامية مفضلا الحياة مع الوحوش الضارية على حياة وسط مجتمع ظالم جائر متعسف:

[1] بلوغ الادب في شرح لامية العرب، تح محمد عبد الحميد القاضي، ص 206-226-227

[2] عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 62-65

أَقِيمُوا بَنِي أُمَيَّ صُدُورَ مَطِيكَـــم فَإِنِي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكَمْ لأَمِيلُ
فَقَدْ حُمتْ اَلْحَاجَاتْ وَاللَيْل مُقَمَـرٌ وَشَدَّتْ لِطَيَاتِ مَطَايَا وأَرْحُلُ
وَفِي الأَرْضُ مُنَأَى لِلكرِيمَ عن الأذَى وَفِيها لَمِن خَافَ الْقِلى مُتْغَزِلْ
وَلِي دُونَكَمْ أَهَلْونَ سَيُدُ عَمِلّـــسُ وَأَرْقَطُ ذَهُلَولُ وعِرَفَاءُ جِيَأَلْ [1]

فالذئاب والضباع والنمور مجتمع الشنفري الجديد وأهله الذي يفضله على أهله الحقيقين وقبيلته لأنهم أحفظ للسر وأقدر على نصرته وحمايته وفيها من الخصال مالا يوجد عندهم إنهاء دلالة رمزية فيها ما فيها من التشهير بمجتمع البشر بكل سلبياته [2].

4-السبب الاجتماعي:(التمرد والخروج على الأعراف السائدة):

إن الشذوذ وسوء الخُلق لا يكاد منه المجتمع، وكان يقابل في الجاهلية بنظام قبلي صارم وبعفوية شديدة في الإسلام ففي الجاهلية كانت القبيلة تتبرأ من الشخص الذي تكثر جرائره وجناياته بأن تعلن في مواسم الحج أو الأسواق أنها خلعت (فلان) فلا تطالب به إذا اعتُدى عليه ولا يلحقها من جريرته شيء إن اعتدى على أحد فعرف هؤلاء بعد ذلك. [3]

وهناك أسباب أخرى ذاتية تتعلق بالفرد نفسه وطبيعة شخصيته ومدى تقبله للخروج عن العرف السائد وهو أمر يختلف من فرد لآخر. [4]

نلخص من هذا إلى أن هذه الظاهرة نشأت نتيجة أسباب عدة أهمها: الجانب الاقتصادي وتركز الثروة والمال عند مجموعة معينة مما خلق مجتمعا يضم السادة والعبيد فهذه الأسباب العامة أما الأسباب الخاصة فهي تخص الفرد من حيث مدى إيمانه بأعراف المجتمع وتقاليده أو عدم إيمانه بها. [5]

[1] يوسف فرحات، ديوان الصعاليك، دار الجبل، بيروت، ص 38
[2] يوسف فرحات، ديوان الصعاليك، دار الجبل، بيروت، ص 38
[3] الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة، بيروت ط8، ،1990 ج 14، ص 137
[4] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 87-88-90
[5] عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 55-56-57

3-المسارات النصية في شعر الصعاليك:

1-الفخـر:

الشاعر لسان قومه وعينهم يدور عنهم بشعره ويكشف لهم عن غوامض الوجود ويتأمل ويصوغ قصائده ويبث روح الصمود والتحدي ويحاول أن يرفع بنفسه وقومه فوق الواقع فقد تغنى الشاعر بأخلاقه الكريمة وشجاعته وكرمه ووجوده.... وغيرها من المعاني التي كان يفتخر بها العربي الأصيل منذ القدم ومن أبرز المعاني الفخرية احتواها ديوان عروة بن الورد والشنفري ما يلي: يقول عروة بن الورد فاخرا:[1]

أتَجْعَلُ إِقْدَامِي إِذَا اَلْخَيْلُ أحْجَمَـتْ وَكَرِّي إِذْا لَمْ يَمْنَعُ الدَّبرَ مانعُ

سِوَاءً ومَنْ لا يقدم المُهَر في الوَغي وَمِنْ دَبُرُهُ عِنْدَ الَهِزَاهِزَ ضَائعُ

إذَا قِيل يا ابن الوَرد أقْدِم إلى الوغي أحببت فلاَقاني كميٌّ مُقـارعُ

بِكَفَّي مِنْ المَأثُورُ كَالمِلـــــح حَدِيَثْ بِإِخلاَص الَذَّكُوةِ اَلْقَاطِعُ [2]

يفتخر شاعر بشجاعته ومشاركته في عدة حروب وغزوات.

يقول الشنفري:

وَمُرَقِبة عِنَقَاءُ يَقْصُرْ دُوَنهَا أخْو الَصَزِوةِ الرَجّل الَحفَي المُخَفَفُ

نَعِبَتْ إِلى أدِنى ذِرَاهاَ وَقدْدَنا مِنْ الليْل مُلتفْ اَلْحَدِيقةِ أسْـدَفُ

فَنَبتُ عَلى حَدّ الذَراعِيَنْ مُجْذيًا كَما يَتطوَّى الأَزَقَمُ المُتَعَطَـفُ

فالشاعر يفتخر بنفسه وقوته على نصب كمين ليلا حين يشتد الظلام على أعداءه واختياره ذروة الجبل وهناك تيكى على ذراعيه المعقودين اللتين شبههما بالسيف لصلابتهما وهو يجول ذات اليمين وذات الشمال كأنه أفعى تتحفز للانقضاض على ضحاياها. [3]

[1] حنى عبد الجليل يوسف، الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2001، ص 79

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 47

[3] الشنفرى، الديوان، ص 53

1- الهجـــاء:

يرسم الشاعر لخصومه النموذج القبيح، فيضفهم بكل صفات القبح وسلبهم كل الصفات الفاضلة أو بعضها وإذا كان الشاعر ينفع قومه بفخره فإنه يستطيع أن ينفعهم أيضا بهجاء خصومهم فقد كان الشاعر في قبيلة صحيفتها السائرة ولسانها الذي يسند مفاخرها ويهجو أعداءها ويرثى موتاها ويشيد بمكانتها بين القبائل الأخرى. فالهجاء سلاح لا يقل أثره عن الأسلحة التي يستخدمها الجاهليون في حربهم والصعاليك في غزوتهم على الأعداء. [1]

وتعرفه إيمان بقاعي "هو الكلام تقصد به المدح والذّم والحّط من شأن من يوجّه إليه وهو يتضمن وصف المهجوّ بماتتينا في مع الصفات التي يجمعها لفظ (المروءة)، وهي الشجاعة والكرم وحماية الجار والوفاء والنجدة وطلب الثأر. [2] يقول عروة في ذلك:

مَا بِيّ مِنْ عَارٍ أخَال عَلمِتُـهُ سِوى أنْ أخْوَالِي إِذْا انسُبَوا نَهُد

إِذَا مَا أرَدتُ اَلْمَجدَ قَصِر مجْدُهمْ فَأَعيا عليَّ أنْ يُقَارِبَني اَلْمَجـدُ

فِيا ليتَهَمْ لَمْ يَضُرِبوا فِيّ ضرْبةً وَأنِي عَيْد فِيهم وأبِي عَبِـــدُ

ثَعَالِبُ فِي اَلْحَرْب الغوانِ فإِن تُبَخَ وتَنفَرجُ اَلْحُلىّ فَإِنَهِم الأَسَــد [3]

فالشاعر يهجو اخواله هجاء مرًا والسبب في ذلك هو أن أخواله كانوا ينتمون إلى قبيلة نهد وهي قبيلة أقل شرفا من قبيلة عبس أي قبيلة الشاعر، أي أن أمه كانت أقل شرفا من أبيه وهذا ما جعله نسيب كل ما يحسه من عار إلى تلك الصلة التي تربطه بأخواله فهو يقول بأنّ ليس لديه عار يعلمه سوى أن أخواله من نسب نهد، وكما وصفهم بالثعالب في الحرب فإذا انطفأت الحرب وذهبت يظهرون كأنهم أسد وهذا تقليل من شجاعتهم في الحروب. [4]

ويقول في هجاء الفقر داعيا إلى الاغتراب عن الأوطان بحثا عن الغنى:

---

[1] حنى عبد الجليل، الأدب الجاهلي، قضايا وفنونه ونصوصه، ص 79-80

[2] إيمان بقاعي، أحلى ما قيل عن الهجاء، دار الكتاب العربي، بيروت، 2008، ص 50

[3] عروة بن الورد، الديوان، ص 26

[4] يوسف خليف، شعراء الصعاليك، ص 322 323

دَعِيني لِلغَنى أسْعى فإنَّي رَأيتُ اَلْناسَ شَرِهَمُ اَلْفقِيرُ

وَأبْعَدُهِمْ وَأهوَنُهِم عَليْـهمَ وإنْ أُمَسَى لَهُ حَسبُ وخَيرٌ

وَيَقْصِيه النَّدى وتَزْدِرِيـهِ حَلَيلتُهُ ونهيره الصغيــرُ

وَيُلَفِى ذُو الغِنى ولَه جلالٌ يَكَادُ فُؤَادُ صَاحِبَهُ يطيــرُ [1]

في هذه المقطوعة يطلب من زوجته أن تتركه يسعى لكي يحصل على المال والثروة، فالناس تنظر إلى الفقير على أنه شر الناس وأضعفهم وأهونهم عليهم فلا خبر فيه ويقابل بكل ازدراء واحتقار من زوجته، وإذا كان للفقير ذنب صغير فهو كبير في نظر مجتمعه. [2]

ويقول الشنفري في ذلك:

لَقدْ أعْجَبَتْنِي لاَ سَقوطا قِنَاعُهَا إذَا مَا مِشَتْ لاَ بِذَاتْ تَلَفتَ

تَبِيْتُ بِعيدَ النْوم تَهدِى غبُوقهَا لِجَارتهَا إذْا الهَدِية فلــتُ

تَحِلُ بِمَنَجَاةِ مِنْ اللُوم بتيهـا إذْا مَا بِيُوت بِالمذَمةَ حَلتْ

كَأَنْ لَهَا فِي الأَرِضْ سَنيا تَقضُه على أُمِهَا وإنْ تَكَلمِت تُبَلتْ

ففي مقدمته التي تخلص فيها من الأطلال ومضى مباشرة إلى المحبوبة وموكبها وطعنها وارتحالها ينفذ الشنفري على غير عادة الجاهلي في الوقت على ظاهر خلق المرأة إلى أعماق خلقها وعفتها وحيائها يكون لهذه المرأة ويأتي وصف الجزع والمرارة والشوق وما يستدعى ذلك من بكاء عند الوقوف على الأطلال تحت الوصف المعنوي الذي يصف (الحالة) الداخلية النفسية لا الهيئة الخارجية. [3]

2- المــدح:

يعد المدح من أشهر الأغراض الشعرية التي راجت في العصر الجاهلي، وهو غرض شعري يعبّر فيه الشاعر عن مدى إعجابه بصفات الممدوح فيعد مناقبه ويذكر محاسنه ويطلق الشاعر العنان لخياله وبذلك قد تتعدى الصورة المدحية حد الاعتدال والواقع، فيخلق معاني غريبة ويتكر صورًا جديدة. [4]

---

[1] عروة بن الورد، ديوان، ص 45

[2] عروة بن الورد، ديوان، أمير الصعاليك، أسماء أبو لكر محمد، ص 79

[3] عروة بن الورد، ديوان، أمير الصعاليك، أسماء أبو لكر محمد ص 79

[4] طرفه بن العبد ويحيى شامي، أعلام الفكر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1997، ط1، ص 107

وفي ديوان عروة بعض الأبيات المدحية وهي أقرب إلى الشكر والاعتراف بالجميل والإعجاب ومن ذلك ما يلي:

وَلكِن صُعْلوكًا صَفيحة وَجَهِه كَضوءِ شِهاب القَابِسُ المتنّور

مُطَلاً عَلى أعْدائِه يَزْجُرونَـه سَبَاحِتهم زَجَر المَنِيحْ المُشْتهَّر

إِذْا يَعُد الا يَأمنُونَ اقِترَابِــهِ تشُوُّف أهل الغَائِب اَلْمُنتظـرُ

في هذه الأبيات يبدي عروة إعجاب بالصعلوك الشجاع الفاضل الذي شبه إشراق وجهه بالشهاب المضيء فالنور ينبعث من وجهه المشرق، وأعداؤه يخافونه فذلك الصعلوك حتى وإن مات فإنه يموت حميدا وتظل ذكـراه خالدة. [1]

يقول الشنفري في ذلك:

وَأستَفِفُ تُربَ الأَرْض كَي لا يَرى لـهُ عَلى مِنْ الطُول اِمرَؤ مُتَطَـولِ

وَلَولا اِجْتِنَابُ الذَّامْ لَمْ يُلْفَ مُشْــرَبُ يُغاشُ به إِلا لَذيُّ ومأكَــلِ

وَأطْوْي على الخَمص الخزايَا كَما اِنْطوتْ خُيُوطةُ مَارِيَّ تُغار وتُقْــتلُ [2]

وفي هذه الأبيات يمدح عزة النفس والحرص على حريتها في غير حدود لهذه الحرية، هذه العزة وهذه الحرية التي لا تحد هي التي منعتهم من التكسب بالشعر وشعراء الصعاليك أصروا على الالتزام بهذا المبدأ أشد الإصــرار. [3]

ويقول أيضا:

فإِنِي لَمُولَى الصُبْر اجتِابُ نَّرةُ على مِثل قَلبِ السَّمع والحزْم أفعَلُ

وأعْدِمُ أحْيَانا وأغْنِى وإنمـا يَنَالُ الغِنى ذُو العُبدَةِ المُتبَــدلُ

فلا جزعَ منْ خلَّةٍ مُتكشّــف ولاَ مَرحَ تَحْتَ الغِنى أتخَّيــلُ

[1] عروة بن الورد، ديوان، ص 37

[2] الشنفرى، الديوان، ص 62-63

[3] عبد الحليم حنفي، الشعراء الصعاليك، منهجه وخصائصه، ص 321-322

في هذه الأبيات يمدح نفسه فيصور مقدرته على الصبر وأنه سيّد للصبر لتعودّه عليه فلا يجزع للفقر ولا يفرح بالغنى ينثره حماقات الجاهلين، وتتجلى قيمة الصرفي في اصطباره، وهو يبيت الليل كله على حدّ ذراعيه يلحظ الأعداء مترقبا قرومهم في قوله:

قبتُ على حَدَّ الدراعينِ مُجْدِيًا كَمَا يَتطُوَّى الأرْقمُ المُتّعَطفُ [1]

3-الوصـــف:

الوصف غرض من أهم أغراض الشعر الغنائي ويلحق به ولا غنى به تصوير الأشياء الوصفي بل ذاك نوع من الفن الذي يأخذ العاطفة من قلب الشاعر فيسم بها هيئات الموصوف، فقد اشتهر الشعراء الصعاليك بوصف الليل والمطر والجواد ووصف الأسلحة وأدوات الصيد...إلخ. [2]

يقول عروة بن الورد في ذلك:

لَحَيَّ الله صعْلُوكًا إذا جَنَ لَيْلهُ مُصَافِي المُشَاشِ آلفا كُلُ مَجزرْ

يعُد اَلْغنى مِنْ نَفَسه كَلُ ليلـة أُصَاب قِراهَا مِنْ صَديق مِيَسَّـر

يَنَامُ عِشاءٌ ثُّم يُصْبح نَاعِسًـا يَحُث الحَصَى عَنْ جَنبِه المتُعَفّر

يصف وصفا دقيقا للصعلوك ذو الهمة الضعيفة في قصيدته أقلى اللوم يصف ذلك الصعلوك الذي إذا أظلم الليل ذهب إلى أماكن ذبح الإبل ليقتات من الفضلات وهي صفات الصعلوك الضعيف أنّ الغنى عنده هو الاكتفاء كلُ ليلة بأكل لقمة من الفضلات التي يخلفها الأغنياء. [3]

ويقول:

إِذْا قِيلَ يا اِبن الورْد أقْدمْ إلى الَوغَى أجَبتُ فلاَقَانِي لَميٌ مقـارِعُ

بِكفى من المأثورِ كالْملح لَونُـــهُ حيثُ بإخلاص الذّكُورة قاطِعُ

لقد وصف عروة سيفه الذي ورثه من أهله وأجداده فهو ذو لون أبيض ناصع كالملح وذو شفرة حديدية قاطعة. [4]

---

[1] الشنفرى، الديوان، ص 69-72-73

[2] فؤاد افرام البستاني، الشعر الجاهلي نشأته، فنونه صفاته، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1937، ص 27

[3] عروة بن الورد، ديوان، ص 37

[4] عروة بن الورد، ديوان، ص 47

يقول الشنفرى:

أنَا السَمْعُ الأزِلَ فَلاَ أبَالِي وَلَو صَبعت شَنَاخِيَب العِقَاب

وَلاَ طنمأ يُؤَخِرني وَحـرُّ ولا خَمصٍ يُقَصرِ مِنْ الطَلاِبِ

وفي هذين البيتين يشبه الشنفري نفسه بالذئب السريع (يصف نفسه بالذئب) الذي يتغلب على كل الصعاب، وفي ذلك فهو باستطاعته تسلق الجبال الوعرة، ومواجهة الجوع والعطش والحر والبرد وبهذه الصفات يرسم شخصيته رسما متكاملا وكاشفا عن المظاهر الإيجابية التي يتبسم بها. [1]

يقول أيضا:

فَيَا جَارتَا أنتِ غَير مُلِيمَـةٍ إذَا دُكِرَتْ وَلاَ بدأت تقلتِ

لَقَدْ أعْجَبَتنِي لاَ سُقوطاَ فِنَاءُها إذْا ما مَشتْ ولا بَات تلفتِ

تَبيتُ بُعيدْ النومَ تَهْدِي عَبُوقَهَا لِجَارَتِها إذْا الهَدَّيةُ قلِـت

في هذه الأبيات من تائيته المفظلية، حيث يصف محبوبته الحياء والبعد عن سلوك ذوات الريبة والتلفت وهي فوق ذاك امرأة كريمة لا تُذمُ ولا تلام لأنها تؤثر غيرها على نفسها. [2]

4-شعرية الجمال في شعر الصعاليك:

شكلت حركة الصعاليك الشعرية أول حركة تمرد في تاريخ الشعر العربي إذ شق هؤلاء الصعاليك عصا الطاعة وخرجوا على الإجماع الشعري الجاهلي، ولم يكن شعرهم الصادر من موقفهم الرافض لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في القبيلة الجاهلية، إن شعر الصعاليك كان تمردا مضمونيا لا تمردا فنيا فلسنا بذلك نقطع بأن شعرهم كان هشا أو رديئا على المستوى الفني السائد أو أنهم لم يخلقوا لنا شعرا ذا قيمة عالية في تاريخ الشعر العربي، فلم يكن خلق شعر حركة الصعلكة امتداد من التراث الشعري والخبرة الفنية والجمالية التي يمكن الانطلاق منها والتأسيس عليها في التجديد الفني ، أو

[1] االشنفرى، الديوان، ص 32

[2] الشنفرى، ديوان، ص 32-33

الإضافة إليها إضافة جديدة فجاء وافي غمار أول موجة من موجات الشعر العربي، ويمكن أن نرصد بعض الظواهر الفنية في شعر الصعاليك والتي أبرزها: [1]

-المقطعات الشعرية:

تعد المقطعات الشعرية من الأشكال الفنية المألوفة عند العرب منذ القديم حيث أن بداية الشعر قيل بأنها جاء على هذا الشكل، في الأبيات قصيرة بقولها الرجل في حاجته يعرفها ابن منظور" والمقطعات الثياب القصار والأبيات القصر وكل قصير مقطع...وسميت الأراجيز مُقطعات لقصـرها" [2] كما يعرفها ابن دريد يقول: "والقطع سهم قصير النهل عريض. [3] حين النظر إلى شعر الصعاليك يلفت نظرنا فيه شعر مقطوعات وإنما يغنّى ذيوع المقطوعات أكثر من ذيوع القصيدة وإذا استثنينا تائية الشنفرى المفظلية ذات الأبيات الأربعة والثلاثين. ورائية عروة بن الورد المشهورة وغيرها من القصائد عند الصعاليك يرجع هذا إلى طبيعة حياتهم القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش. [4]

-الوحدة الموضوعية:

وهي طاهرة لم تعرفها قصائد الشعر الجاهلي القبلي في مجموعة تلك القصائد التي تبدأ عادة بمقدمة طليته ثم تظل تنتقل من موضوع حتى تصل إلى نهايتها، أما مجموعة شعر الصعاليك فلا تكاد تخطئ الوحدة الموضوعية في كل مقطوعاتها وأكثر قصائدها سواء ما كان منها في وصف المغامرات وسرعة العدو أو تحدث عن حياة اجتماعية واقتصادية وغير ذلك من موضوعات الصعاليك.

فالشاعر يسلط الضوء على هذا الموضوع فلم يقدم بيت أو بيتين خارج عن الموضوع، حتى وإن تطرق الشاعر لموضوع آخر نجده في النهاية يرجع لموضوعه وهي الوحدة التي امتاز بها الشعراء الصعاليك تجعل من السهل اليسيران نجعل لكل قطعة شعرية عنوانا. [5]

---

[1] حلمي سالم، الوتر والعازفون قراءات الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لصعود الثقافة، 1920، ص 11.12.13

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة قطع

[3] ابن دريد، جمهرة اللغة، تح رمزي بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص 263.264.265

[4] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 235

[5] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 265

-التخلص من مقدمة الطلية:

شعر الصعاليك تخلص من المقدمات الطلية نخلص منها تاما ويرجع ذلك للظروف التي عاشوا فيها، فالشعر الصعلوك الشنفري أغلب شعره مقطوعات ماعدا ما ورد تائية أو بائيتهُ فالأبيات التي تقل على السبع لن تجد المرأة فيها مكانا لها سبب العدد المحدود للأبيات وينظر إلى المرأة نظرة تختلف عن رؤية الشعراء القبليين إليها، فلا مكان للمرأة المحبوبة التي يتذلل إليها الشاعر ويبكيها ويقف على أطلالها باكيا بل يصور المرأة عنده هي تلك المرأة الضعيفة التي تحتاج إليه. [1]

-القصـــصيــة:

لأن شعر الصعاليك صورة صادقة من حياة أصحابه فهو شعر قصصي يسجل فيه الشاعر الصعلوك كل ما يدور في حياته الحافلة بالحوادث المثيرة التي تصلح مادة طيبة للفن القصصي، يمكننا القول إن الشعراء الصعاليك قد وضعوا أسسا كثيرة لما يمكن تسميته مبادئ القصص الشعر يوقد وصلت النزعة إلى درجة تقرب القصة القصيرة بكل مقوماتها الفنية التي يسمح بها الشعر، ونجد هذا كثيرا في قصائد شعر الهزليين والذي يدل على أن اتجاه صعاليك الجاهلية للقصة كان اتجاها أصيلا بل مقصودا إننا نجدهم لم يكتفوا بها الوصف الذي يمكن أن يقال عنه أنه تصوير لهم، ويمكن أن نجده في شعر غيرهم كوصف المغامرات والمعارك...بل اتجهوا إلى التخيل في القصة بتركيز أحداث أو قصص متخيلة وذكر الأحداث القصصية في صورة خيالية التي يتوهمها.[2]

-الـواقعيــة:

صّور شعراء الصعاليك البيئة الطبيعية التي عاشوها بكل ما فيها تصويرا واقعيا فاتخذوها مادة لموضوعاتها الشعرية بكل مظاهرها : الصحراء القاسية وجبالها وأغوارها وحيوانها الشارد في آفاقها ووحشها الرابض في أرجائها وصور ومظاهر الطبيعية المختلفة كما شاهدوها : كطلوع الفجر وغروب الشمس والندى المتساقط في أول الليل وفي آخره والبرق والرعد وصوروا الحياة الواقعية التي يحبونها بكل ما فيها من واقع خير وواقع شرير ومحاسن وعيوب كالشجاعة والبطولة والمغامرة، والهرب والفرار،

[1] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 274-275

[2] عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 414

وصوروا الشخصيات الإنسانية كما يرونها في الواقع المحسوس بكل ما فيه من تباين واختلاف كالأعداء والأصدقاء، والصعاليك العاملين وخاملين وصدق النقل عن الحياة ومطابقة الصور للأصل بحيث لا يشعر الناظر في شعر الصعاليك باختلاف بين الصورة الشعرية وأصلها في الحياة وما يشاهدوه في عدسات الحياة الصعاليك لهذا الجانب من الطبيعة الصامتة والصراحة في التصوير وتسجيل الواقع دون إخفاء أو تغيير حقيقته.[1]

-التحلل من الشخصية القبلية:

عرف عن الصعاليك أنهم خرجوا عن نظام القبيلة وطبيعي أن يخرج شعرهم وأن يتحلل من شخصية قبيلتهم فالصلة بين الشاعر وقبيلته منقطعة من كل الجوانب ويقول في ذلك الدكتور يوسف خليف : "مادامت الصلة بين الشعراء الصعاليك وبين قبائلهم قد انقطعت اجتماعيا فمن الطبيعي أن تنقطع فنيا ونعني بانقطاعها فنيا تحلل الشاعر الصعلوك من ذلك (العقد الفني) الذي نراه بين الشاعر القبلي وقبيلته ، فلا يكون الشاعر الصعلوك (لسان عشيرته) لأن ما بينه وبين عشيرته قد انقطعت ولا يكون شعره (صحيفة قبيلته) لأنه لم تعد له قبيلة، وإنما يصبح شعره صورة صادقة كل الصدق من حياته هو يُسجل فيه كل ما يدور فيها ويصبح ضمير الفرد (أنا) أداة التعبير فيه بدلا من ضمير الجماعة (نحن) الذي هو أداة التعبير في الشعر القبلي وتصبح المادة الفنية لشعره مشتقة من شخصيته هو لا من شخصية قبيلته.[2]

3-أهم شعـراء الصعـــاليك:

إنّ الصعاليك العرب جميعا سلكوا(أسلوبا واحد في الحياة وآمنوا بأنه الأسلوب الوحيد الذي يستطيعون به أن يرفعوا عن كواهلهم ما وضعته فوقها ظروف مجتمعهم الجغرافية وتقاليده الاجتماعية وأوضاعه الاقتصادية وقد تخلصوا من فكرة العصبية القبلية وشقوا طريقهم في الحياة دون تقيد بقبائلهم أو الرجوع إليها أو حرص على رضاها، وليس من الطبيعي أن تكون كل شخصيات صعاليك العرب قد فُنيت في هذه العصبية المذهبية) التي استعاضوا بها عن العصبية القبلية وإنما من الطبيعية أنه بالرغم

[1] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 284-285-286

[2] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 276-277

من هذا التشابه في جماعة الصعاليك يوجد تميز بين شخصياتهم على أساس حركة الصعلكة قوة النفس، وأنّ قوامها مقدرة الفرد على الوقوف في وجه المجوعة، ونستطيع في سهولة أن نلحظ شخصيتين متميزتين نرد إليها جماعة الصعاليك منهم عروة بن الورد أبو الصعاليك والشنفرى الشيطاني.[1]

-الشنفـــرى:

اختلف الرواة في نشأته ونسبه واسمه إلا أن بعض المؤرخين توصلوا إلى أنه عمرو بن مالك الأزدي من قحطان الملقب بالشنفرى وهي كلمة تحمل دلالة على أصل الشاعر، فهي تعني غليظ الشفتين وهو ما يؤكد سريان دم الجنس الأسود في عروق الشنفرى فهو من أمة سوداء. [2]

نشأ في اليمن في أزد اليمن ولكنه بنى شبابه من فهم أسروه صغيرا فظل فيهم حتى أسر بنوا سلامان بن مفرج رجلا من بني شبابه فندوه بالشنفرى، فعاش في بني سلامان بنجد أيسرا كالعبيد أو عبدا كالأيسر ويضرب به المثل في سرعة العدو والذي يسبق الخيل ويضرب به المثل في الحذق والدماء، وهو ابن أخت تأبط شرا رغم أنه أكبر منه سننا وأحد رفاقه الثلاثة واشتهروا بأنهم من أقوى الناس وأعدائهم. [3]

حلف الشنفرى أن يقتل من بني سلامان مائة رجل فكان يترصّد الواحد منهم حتى يمّر أمامه فيصّوب سهمه ويقول له (لِطرْفك؟) ثم يوميه فيصيب غيه حتى قتل منهم تسعة وتسعين فيحتال بني سلامان على الشنفرى فيقبضون عليه بمساعدة اسيد بن جابر أحد العدائين وكان الشنفرى قد نزل في مضيق ليشرب فوقف له اسيد على بابه وامسكه ثم قتله بنو سلامان ويطرحون رأسه إهانة له فيمر بجمجمته رجل منهم فيضربها برجله فيموت. [4]

للشنفرى شعر الفجر والحماسة فاشتهر بما يسمونه لامية العرب وهي قصيدة من 68 بيتًا، وإنها إن لم تكن ثابتة النسبة إليه في مجملها أو في قسم كبير منها فهي تنطلق بلسان البادية الأولى وحياة

[1] يوسف خليف، شعراء الصعاليك في عصر الجاهلي، ص 321-322-323

[2] خير الدين الزركلي، قاموس الاعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، دت، ص 85

[3] عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 112

[4] فؤاد فرام البستاني، الشعر الجاهلي نشأته فنونه صفاته، ص 46-47-48

التّشرد والعُنفوان، ويتميّز أدبه بخشونة ألفاظه في دقة عاطفة وتدفق فطري وإلتصاق بالمادة، وإنه لمن الغريب أن نرى في مثل هذا الصعلوك ذلك الانطلاق النفساني وتلك الحكمة الطبيعية وذلك الترف في الاعتزاز والشرف والكرم وعلّو النفس، ولكنّها النفس العربية ولكنها الطينة العربية في تعبيرها الشديد الوطأة وفي نبضاتها واختلاجاتها الكريمة الأخاذة على ما هنالك من قسوة وخشونة فيقول :

لَعُمْرك مَا فِي اَلأرِض ضَيْقُ عَلى اِمَرئ سَرِى راغِبًا أو ْزَاهِبًا وهُو يَعْقِلُ [1]

وَإنّي كَفَانِي فَقْدُ مِنْ لَيْسَ جَـازِيًـا بُحُسْنِى وَلاَ فِي قُربِه مُتَعــلَلُ

ثَلاَثَةُ أصْحَابُ: فُؤَادٌ مُشَيَّـــــعٌ وَأبْيضُ إِصَلَيْتُ وَصَفْراءُ عَيْطلُ

يفضلّ الوحوش على الناس ولكنه يفضل نفسه على تلك الوحوش وهو يفترش الأرض ويتغنى عن الجميع بقلب مشيّع وسيف صقل رفوس طـويلة. [2]

-عروة بـن الورد:

هو عروة بن الورد زيد بن عبد الله بن ثابت بن هرم بن لديم بن عوذ بن غالب بن قطيعة بن عبس بن تعيض بن ريث بن غطفان بن سعدين قيس عيلان وهو شاعر من شعراء الجاهلية وفارس من فرسانها وصعلوك من صعاليكها المعدودين المقدمين الأجواد. [3]

لا يعرف تاريخ مولد ولا مكانة وأمّا وفاته فكانت نحو سنة 616 م وقد قتلى على يد رجل من بني طاهية لعب ب عروة، ولأنه كان يجمع حوله الصعاليك والفقراء في حظيرة ويغزوهم ويرزقهم مما يعنيه. [4]

[1] حنا الفاخوري، جامع في تاريخ الادب العربي القديم، ص 172

[2] تاريخ في الادب العربي: تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السامرائي، منشورات المكتبة البوليسية، ج2، ط12، 1987، ص 73

[3] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1463، 2003، ص225

[4] أجواد علي، المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، ط2، 1993، ج4، ص24

4-اللغة الجمالية الرفض الفكري عند الصعاليك:

ولم يكن المجتمع الجاهلي ليتهاون إزاء الخارجين على أعرافها وتقاليده إذ بلغت أعراف القبيلة حدا من القسوة جعل القبيلة يتبرأ من ابنها الخارج طريدا متشردا وكان هذا التشرد دافعا حافزا لاستمرار لمودة وبالتالي سعيه إلى تأمين متطلبات حياته عن طريق الإغارة والسلب. [1]

من بينهم شعراء الصعاليك والشذاذ نبذهم المجتمع الجاهلي فامتزجوا بالبادية امتزاجا حيويا شديدا وكانوا شعرا البادية بكل ما في الكلمة من معنى فالصعاليك هم جماعة من اللصوص انتشروا في الجزيرة العربية يكسبون العيش بالنهب والسلب وقد نبذهم قبائلهم إمّا لأنهم كانوا أبناء أو إما لأنهم أتو بأعمال تشافي وتقاليد تلك القبائل أو تعّرضها لأخطار جسمية ولما كان الأمر كذلك انقطعت لأولئك الصعاليك كل صلة بالمجتمع القبلي، وكل أمل بالعدالة الاجتماعية ورأوا أنفسهم مجردين من وسائل الحياة المشروعة النبيلة في بلاد حفلت بالقسوة وفي مسرح جغرافي لا يعرف إلا الأجواء الجافة ، ورأوا من وراء فقرهم وجوعهم الثروات الطائلة في أيدي التجار وسكان الحواضر فزادهم المشد تمردا ونفورا وراحوا يملئون القنوات والجبال والأودية رعبا وهولاً كان سلاحهم قوة النفس والقوة من أميز مميزات المجتمع الجاهلي عامه والصعلكة خاصة. [2]

ونظرا لظروف الطبيعة فرّ هؤلاء الصعاليك من مجتمعهم النظامي ليقمنوا لأنفسهم مجتمعا فوضويا لشريعة القوة فوجدوا الصحراء الواسعة[3] التي لا تقيدها قيود ولا نجد من حريتها حدود ولا نستطيع القانون أن يخترق نطاقها ليفرض سلطانه عليها ويقمون دولتهم الفوضوية دولة الصعاليك حيث يحيون حياة حره متمردة شيدوها العدالة الاجتماعية وتتكافا فيها فرض العيش أمام الجميع وأخبار هؤلاء الصعاليك وأشعارهم يحفل بأحاديث هذا التشرد في أنحاء الصحراء الموحشة، ولعل أقوى ما صُور به هذا التشرد في شعر الصعاليك هاتان الصورتان المتشابهتان اللتان نجد إحداهما عند تأبط شرا

[1] محمد نبيل طرفي، ديوان اللصوص في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ج2، ص14

[2] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الادب العربي، ص 163-164-165

[3] عبد القادر عبد الحميد زيدان، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003، ص 53

والأخرى في لامية العرب وكانت من نتيجة هذا التشرد البعيد في أعماق الصحراء أن أصبح الصعاليك على علم واسع بأسرارها ومعرفة دقيقة بشعابها ودروبها.[1]

[1] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 59 -60-61

الفصل الأول

2-إيـــقاع النـــــص:

1-الإيقاع تعريفــا ومفهومـــا:

نال مصطلح الإيقاع حظا وافر في الدراسات الفنية عموما وفي الدراسات الأدبية خصوصا بما له من صلة وثيقة بالموسيقى والشعر.

معظم الدارسون والباحثون يتفقون على أن الإيقاع العام أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا حيث لا نجد تعريفا واضحا له إلى حد اليوم.

1-المعاجـم اللغـويـة:

عرّف ابن منظور في كتابه لسان العرب مادة (وقع): الوقعة: النومة في آخر الليل والوقعة: صدمة الحرب والتوقيع رمي قريب لا تباعده كأنك تريد أن توقعه على شيء والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وأخطاؤه بعضا. [1]

‹‹الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع اللحان بينهما، وسمى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع [2] ظل مفهوم الإيقاع في المعاجم العربية القديمة تابعا للمفهوم الذي نقله (ابن سيدة) عن (الخليل أحمد الفراهيدي) بأن الإيقاع (حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية). [3]

وجاء في معجم لاروس العربي الأساسي (هو اطراد الفترات الزمنية التي يقعُ فيها أداء صوتي ما بحيث يكون لهذا الأداء أثر سار للنفس لدى سماعـة) [4]

وفي المعجم الوسيط أن (الإيقاع: اتفاق الأصوات وتوقعيها في الغناء) [5]

كما وردت لفظ إيقاع عند الفيروز آبادي في كتاب المحيط (الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان وبينها) [6]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 248

[2] خليل ابن احمد الفراهيدي، الإيقاع، مادة وقع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج15، ص 263

[3] ابن سيدة، المخصص (السفر)، الكتب العلمية، لبنان، دت، مادة وقع، ص 10

[4] المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دت، ص 15

[5] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، ط3، ج2، مادة وقع، ص 1093

[6] محمد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999، مادة وقع، ص 127

أما في المعجم الفلسفي:(الإيقاع مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم فالإيقاع مركب موسيقي يشمل على أوزان غير متساوية، وهو جانب الموسيقى في الشعر، والوزن صيغة آلية والإيقاع إبداع جمالي) [1]

2-الإيــقاع عند القدامـــى:

أمّا الدارسون والباحثون القدامى يربطون الإيقاع بالموسيقى حيث يعرفه ابن فارس (إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة) [2]

والجاحظ يؤكد أن وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى وأن كتاب العروض من (كتاب الموسيقى وهو كتاب حد النفوس لا تجده الألسن بحد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن) [3]

وارتبط الإيقاع بالموسيقى حيث عرف ابن طباطبا الشعر (كلام منظوم بائن عن المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطبهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته محبته الأسماع وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطراب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذف به) [4] والشعر مرتبط بالإيقاع أكثر مما هو مرتبط بالوزن (والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرُد عليه من حسن تركيبه واعتداء الجزائية) [5]

وقد عرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه (قول موزون مقفى يدُل على المعنـى) [6]

فالوزن أو الإيقاع يعتبر عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه ومن المغالطة التعامل معه كأنه قيد مخص. [7]

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة للشؤون الاميرية، بيروت، ط1، 1979، ص29

[2] ابن فارس الصاحبي، في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: صقر احمد، دار احياء الكتب العربية، بيروت ،1977، ص 238

[3] ابتسام احمد حمدان، الاسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط1، 1998، ص 27

[4] ابن طبا طيا، عيار الشعر، تح: طه الحجازي ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص 3

[5] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: طه الحجازي ومحمد زغلول المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص 4

[6] ابن جعفر قدامه، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت دت، ص 64-65

[7] مهدي سامي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في الحداثة مجلة الشعر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص 105-106

أما الجرجاني فقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشعرية فيما أسماه النظم رأى أن لفظ معنى ليس مجردا ولا يرى أن يرتبط الإيقاع بالوزن والقافية حيث يصرح أن الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لوكان مدخل فيها لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أو اتفقتا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كل الكلام خيرا من الكلام، فقد أهمل دور الإيقاع لكن اعترف بأهمية الجانب الصوتي حيث يقول (أعلم أننا لا نَأبِي أن تكون مواقة الحروف وسلامتها مما يثقل على لسان داخلا فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز وإنما الذي نتركه ونتقبل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزا وحده يجعله الأصل والعمدة) [1]

الخليل بن أحمد الفراهيدي وضع علم العروض ووجد أشعار العرب لا تخرج عن أوزان معينة حددها باعتماد الإيقاع الموسيقي حيث يحدثه توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري وهذا تكرار سماه التفعيلات وسماه بحر القصيدة واستطاع الخليل بن أحمد الفراهيدي بفضل أذنه الموسيقية المتفردة وحفظه أشعار العرب ودراساته اللغوية خاصة الصوتية ودراسته لعلم النغم حيث تأكد بعض المصادر أنه ألف كتابا سماه (النغم) كل هذا ساعده على فهم واستنتاج طبيعة الإيقاع في الشعر العربي القديم إلى أوزان معلومة ووضع قوانين سماها علم العروض. [2]

فالشعر مرتبط بالإيقاع والموسيقى حسب رأي خليل بن أحمد الفراهيدي حيث أن الشعر وليدة الظروف الاجتماعية والبيئية في جزيرة العرب لذلك بقي عند حدود الشكل العام للأدب الذي يتلاءم حياتهم البدوية القائم على نظام القبيلة فالشاعر يتسم بوجدان وطرب وعاطفة عميقة تعزز بأذن موسيقية تزن الكلام باعتماد على الجرس والبنية اللفظية للشعر. [3]

وبالتالي فإن منهج القدماء في الاهتمام بموسيقى الشعر هو منهج علمي مضبوط حقق الهدف المنشود منه وعرفة صحيحة للشعر من فاسده.

ويسند علم الإيقاع في الموسيقى العربية إلى علم العروض الذي استنبطه من بحور الشاعر العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي.

[1] الجرجاني، اسرار البلاغة، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983، ص 21 -352

[2] احمد مختار، علم الاصوات العام، ديفيدا بروكرومن ترد، عالم الكتب، ط1، 174-178

[3] صلاح يوسف عبد القادر، في عروض الايقاع الشعري، الأيام، ط1، 1996، ص 12-13

3-الإيـقـاع اشتغـال الحـداثـة:

أ-عنـد الغرب:

تجمع أغلب الدراسات التي تعرضت لمفهوم الإيقاع على أنه ذو نشأة غربية Rhythmوهو مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من يونانية بمعنى الحريان التدقيق. [1] ثم تطور المصطلح عبر العصور مرادفه لكلمة measure فرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية. [2]

ويقول ريتشاردز ‹‹الإيقاع يعُود إلى عاملي التكرار والتوقع، فآثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه بالفعل أو لا تحدث وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن تقبل تتابع جديد النمط دون غيره›› [3]

وأشار "سوريو" الإيقاع بأنه ‹‹ تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط مواحد وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي››. [4] ويرى "هوتيد" أن الإيقاع لا يمكن دائما في التكرار المتشابه، بل إنها تنهض عن التمايز والاختلاف ‹‹إنه حركة مقوسة توحي لنا أنها تكرر نفسها ولكنها ليست كذلك إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يُصنف أو يُقاس بطريقة دقيقة لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله›› [5]

ويعرف جاكسون يصف لفظة الإيقاع بأنها متلبسة إلى ما في النقد الغربي بل إنه (من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له) [6]

والجامع في هذه الآراء التي تناولت مفهوم الإيقاع في النقد الغربي الحديث أنها جميعها تركز على أن الإيقاع حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية وفورة الشعور في جيشانه أكثر مما يتعلق بمكون النص الجزئية.

---

[1] مجدي وهنية، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، مادة Rhythm

[2] مجدي العقيلي، السماع عند العرب، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا، ط1، ج1، ص 57

[3] العشماوي محمد زكي، فلسفة الجمال، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 21

[4] اسماعيل عز الدين، الاسس الجمالية في نقد العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 120

[5] ابتسام احمد حمدان، الاسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 22 23

[6] الصكر حاتم، حلم الفراشة، الايقاع الداخلي والخصائص النصية للقصيدة النثر، وزارة الثقافة ،2004، ص 11 -12

ب–عـند العــرب:

يربطون الإيقاع بالشعر والنثر وبعض الفنون الأخرى.

محمد مندور يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث بعيدًا عن الدائرة العروضية (موجود في النثر والشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة او متقابلة) [1]

ويرى إبراهيم أنيس (أن الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد في كلامه وتعرف أيضا بموسيقى الكلام وهي نظام توالي درجات الصوت الذي تتميز به كل لغة عن أخرى، ولا يمكن تعلم أي لغة من دون معرفة النظام إلا أنّ الصعوبة تتجلى في أن هذه الموسيقية الكلامية لا تخضع في اللغة العربية لقواعد خاصة إذ (البحث عن نظام درجات الصوت وسلسلة في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين عندنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يعتمد موسيقيونا إلى السّلم الموسيقي في غنائنا، لهذا تؤثر ترك الحديث عن موسيقى الكلام العربي إلى مجال آخر) [2]

فالإيقاع يراه عنصر شعري هام لكنه (لم يُدرس حتى الآن دراسته كافية

ولم يشر إليه أهل العروض ففي رأينا أنه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين التوالي المقاطع حين يُراد بها أي تكون نظما وتواليها حين تكون شعرا) [3]

ويعد كتاب (قضية الشعر الجديد) لمحمد البويهي الذي اعتمد عليه الدارسون المعاصرين على التفسير اللغوي للإيقاع (يمثل المحاولة الأصلية الأولى لدراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر انطلاقا من أسس غير تقليدية في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالإسناد إلى تطبيقات المنهج التحليلي وإنما في ضوء الواقع الحي للغة) [4]

أمّا شكري عياد يغير الإيقاع مكون أساسي من مكون الفنون جميعها فهو (الحركة المنتظمة في زمن مرتبط بالتكرار ويقوم على عاملين، أحدهما جسمي أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم كحركة

[1] محمد متدور، في النقد والادب، مطبعة النهضة، مصر، القاهرة، ص 30

[2] ابراهيم انيس، الاصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، ط4، 1999، ص 134

[3] ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص 349 -350

[4] خيربك كمال، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1982، ص 306

القلب والثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل وهذا العمل ليس منفصلا عن سابقه لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يحبُ أن يراعي طبيعة حركة الجسم) [1] وينفي أن يكون الإيقاع شيئا فيزيائيا. [2] أمّا محمد العياشي فيقول (وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سَيْرِه وعَدْوِه وخطوة الناقة، وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النّسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدَّورية وتلك هي لوازم الإيقاع) [3]

إنّ هذا التعريف في اعتقادنا يعُد من أدقّ التعريفات التي أعطيت للإيقاع فهو يضُم عدة كلمات تعد مفاتيح لفهم الإيقاع: الحركة، النظام ....

(فالإيقاع مُتصل بالحركة وغير مُنفصل عنها ولا ينفصل إلا إذا كانت عشوائية، وغير فنية ومن ثمَّ فهي لوازمه، والنّسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين مُتناسبين في الحركة والزمان وضرورية لكي يتحقق الإيقاع إذْ لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة) [4]

ومن التعريفات السابقة نجد أن الإيقاع يقوم على أساس الحركة والزمن وفق لنسق مطرد ويخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي التناسب، الانتظار.

وخلاصة القول في مفهوم الإيقاع أنه (انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلّي جامع منها نظاما محسوسا أو مدّركا ظاهرا أو خفيا يتّصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية ويعبّر عنها كما يتجلى فيها) [5]ورغم محاولات الدارسين والباحثين في تعريف الإيقاع إلا أنه يبقى غامض وصعب الفهم وهذا يرجع إلى طبيعة النص الشعري، كما قد يكون غموضها وصعوبة وصفها وتحديدها سببا في ذلك: (إن البحث في أسرار الإيقاع ليس في حقيقته إلا بحثا عن أسرار المعنى وطرائق تقديمه وتشكيله، فإذا كان المعنى الشعري معنى مغلقا بمعنى أنه نص مبهم لا نقدر أن نؤطره، فإن الإيقاع رحيل في هذا المبهم المغلق المجهول).[6]

[1] محمد شكري عياد، مدخل الى علم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر، الرياض، ط،2،1882، ص 53-54

[2] محمد شكري عياد، مدخل الى علم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1882، ص 55

[3] محمد العياشي، نظرية ايقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د ط، 1967، ص 42

[4] عبد الرحمن بيتر ماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 102

[5] الهاشمي علوي، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، ص 25

[6] الهاشمي علوي، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، ص 53

4-قــراءة الإيقــاع (فــلسفيــا):

يُعرف الفارابي (هو الثقلة على النغم في أزمة محددة في المقادير والنسب). [1]

وهذا ابن سينا يعرف الإيقاع هو (تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحينا وإذا كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها كلام كان الإيقاع شعرا) هنا يفرق بين إيقاع الشعر وإيقاع اللحن، من خلال هذا التعريف نتوصل إلى أنّ النّقرة هي أساس تشكيل الإيقاع. [2]

كما يتعرض حازم القرطاجي للإيقاع من خلال حديثه عن العروض دون أن يستخدم مصطلح الإيقاع صراحة متأثرا في بعض ما جاء به الفلاسفة المسلمين وكثيرا ما نجده يرتكز على مستويات الكلام ربط أحيانا بين الإيقاع وتحسين الكلام عند العرب. [3]

ويأتي ذكر الإيقاع عند السلماني بإيجاز أثناء تعريفه الشعر (هو كلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحـدة. [4]

فقد عرفه أبو حيان التوحيدي بقوله (فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة) بصفة عامة فإن الدرس القديم للإيقاع الشعري ظل مرتبطا بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون. [5]

ويتعرض أرسطو للإيقاع في حديثه عن النثر إذن فيرى أن تركيب الأسلوب يجب ألا يكون موزونا ولا خاليا من الإيقاع بالمرة، فإذا كان أعوزتهُ قوة الإيقاع بسبب مظهره الاصطناعي مركز انتباهه على التكرار الصوتي، أرسطو لم يهتم بالشعر حيث اعتباره شعر غنائي صادر عن الوعي الفردي خالٍ من

---

[1] الفارابي، تح: عطاس عبد الملك، الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص 436

[2] ابن سينا، الشفاء، القسم الخاص بالخطابة، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة ،1954، ص61.84

[3] حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الادباء تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص 123 122

[4] السجلماسي، المنتزع البديع تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980، ص 218

[5] ابو حيان التوحيدي، المقاسات تح: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 285

مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية لذا لم يدخله في اهتماماته الأدبية بل التفت إلى النثر لإن الشعر ثابت بأوزانه المعهودة عند اليونانيين فلم يعتمد على التفريق بين الشعر والنثر بالوزن بلا اعتمد على المحاكاة. [1]

3-مختبر الأوزان عند الصعاليك:

الأوزن التي اعتمد عليها شعراء الصعاليك هي نفسها التي عرفها سائر الشعراء الجاهلين الطويل والبسيط والوافر والكامل والمتقارب وأمثال هذه البحور التي ترددت فيها أنغام الشعر الجاهلي، كما نلاحظ في شعرهم الذي جاء من البحر الطويل ذلك الزحاف الشائع في الشعر الجاهلي في هذا البحر وهو حذف "ياء" مفاعلين ونون فعولن وتحول التفعيلة إلى مفاعلن ومفعول وهو ما يسميه العرضيون القبض وذلك مثل قول الشنفري:

فَوَاكَبَدا عَلى أُمَيمَةِ بَعْدَمَا طَمْعتُ فِهَبها العَيْش زَلْتَ

والأمثلة على هذه الظاهرة العروضية أكثر من أن تعّد، فهي منتشرة في شعرهم انتشارا واسعا ويكفي أن ننظر مثلا في تائية الشنفري المفضلة بنيتين مدى هذا الانتشار، ففيها عدا أبياتا قليلة منها تنتشر هذه الظاهرة في كل بيت من أبياتها.

كما نلاحظ أيضا انتشار تلك العلة الجارية مجرى الزحاف التي تنتشر أيضا في سائر الشعر الجاهلي وهي إسقاط أول الوتد المجموع من فعولن في أول القصيدة أو المقطوعة فتتحول إلى فعلنْ وهو ما يسميه العرضيون الحرم، وذلك في قول الشنفري:

لَا تُقْبروني إنْ قبري مُحَّرِم عَلَيْكُمْ ولَكِن أبَشْري أمْ عَامِرُ

وهي ظاهرة منتشرة في شعر الصعاليك انتشارها في سائر الشعر الجاهلي ولكن هنالك ظاهرة عروضية تلفت النظر في شعر الصعاليك وهي انتشار

الرجز قبيل مصارعهم، ولعل السبب في هذا سهولة هذا الوزن واتفاقه مع حركات القتال، وقد لقى كثير من الصعاليك مصارعهم في أثناء قتالهم مع أعدائهم وسقطوا في أثناء هذا القتال شهداء الفكرة التي عاشوا من أجلها، وحين ننظر في شعر الصعاليك الذي قالوه قُبيل مصارعهم نجد أن كثيرا منه

[1] صفاء خلومي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1987، ص 385

كان رجزا، فقيس بن الحدادي يقاتل أعداءه وهو يرتجز حتى يقتل والشنفري في ساعته الأخيرة حين يضرب أعداؤه يده فيقطعونها يرثيها رجزا وصخر العنى حين يحيط به يرتجز حاشا أصحابه على الثبات معه وعدم الفرار حتى لتبلغ أراجيزه في هذه الفترة الحرجة من حياته خمسا ومع ذلك فلعمرو ذي الكلب أرجوزة طويلة يقص فيها قصة طريفة هي غارة ذئب فاتك على غنمه، ورميه بسهم منْ سهامه يلقيه صريعا وقد اختضب بعضه من بعض دم.

كما يقول في نهايتها ولعلها رمز لذلك الصراع الدامي بين طبقة الصعاليك المظلومة وطبقة الرأسمالية الظالمة وانتصار الصعاليك في النهاية في هذا الصراع. [1]

6-إيقـاع والـرؤيـا الإنتـاجية:

فالشعر الجاهلي بصفة عامة وشعر الصعاليك بصفة خاصة غالبا ما كان يعبر عن حالات الحرف والوصف والهجاء والفخر والحماسة في الأوزان الطويلة ويعبر عن السرور والبهجة في الأوزان القصيرة.

إن العلاقة بين شعر الصعاليك والإيقاع علاقة عضوية لا تقبل الفصل أبدا أشبه بعلاقة الأعضاء بالجسد وهذا ما جعل ابن قتيبة يقول في حد الشعر، إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن معرفة حد الشعر الحائز له عما ليس بشعر وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه إنه قول موزون مقفى يدل على معنى فقول: دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الحبس للشعر، وقولنا موزون يفصله بما ليس بموزون من قواف وبين ما لا قواف له ولا مقاطع وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على القافية والوزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير معنى.[2]

الإيقاع الشعر يسمى فاعلية من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن معنى وبالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة بحيث يمكن أن نجد قصائد أو مقطوعات متعددة من نفس الوزن ولكن نفرض كل قصيدة أو مقطوعة على الوزن

[1] يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 16-17-18-19

[2] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص 17

خصائص ليست في غيرها من القصائد أو المقطوعات وذلك سبب العلاقات المميزة التي تشكل القصيدة أو المقطوعة ذاتها. [1]

فالشعر إذن تحكمه هندسة موسيقية منتظمة وهي هندسة علم العروض فبحور الشعر أنظمة موسيقية يبنى عليها الشعراء قصائدهم.

فالعلاقة بين الوزن والإيقاع والصوت اللغوي والمحتوى الشعري ينبع من التجربة الشعرية التي يشيعها الشاعر فتخرج أصواته وإيقاعه وأوزانه معبرة عن تلك التجربة.

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة بمصر، 1978، ص 413

الفصل الثاني

III –معيار شكل الخطاب الشعري

أولا: المستوى الصوتي:

يتناول هذا المستوى الصوت اللغوي الإنساني على اعتبار إن الإنسان يستطيع إنتاج عدد كبير من الأصوات المتنوعة والمتميز بينهما ودلك تبعا لحالته ووفقا لمقاصده [1] ، ويعرف الصوت اللغوي الإنساني بأنه الصوت الذي يصدر عن أعضاء النطق لدى الإنسان [2] سواء أكان هدا الصوت منفردا أو بتضافره مع الأصوات الأخرى من أصوات اللغة العربية، واللغة العربية لغة إيقاعية موسيقية حيث يعد الإيقاع من خصائص النص الشعري وأحد المقومات في بناء القصيدة و يصف إبراهيم أنيس اللغة العربية بأنها " لغة موسيقية وقد اكتسبت هذه الصفة منذ أقدم نصوصها وأن ظاهرة الموسيقى في اللغة العربية تغري في أغلب عناصرها الى تلك الاهمية حيث كان الأدب أدب الأذان لا أدب العين و حين اعتمد القوم على مسامعهم في حكم على النص اللغـوي " [3]

والنص الشعري عبارة عن تلاحم وتفاعل الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية.

أ –ثقافة الإيقاع (الخارجي):

إن الشعر فن رفيع ينبع ممّا يجيش في داخل النفس البشرية من عواطف وأحاسيس بأسلوب رقيق عذب، كما يعبر عما يدور في العقل البشري من أفكار وخواطر بما فيه من سحر خلاب يأسر النفوس وتميل إليه القلوب والألباب والموسيقى من أهم عناصر هذا الفن الرفيع فلا شعر بلا موسيقى بل أن الشعر موسيقى ذات أفكار. [4]

وموسيقى الشعر العربي تقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا فهما اللذان يمنحان النص الشعري خصوصية الحضور إضافة إلى العلاقة بين الوزن والموضوع الذي من أجله نظم الشاعر قصيدته لذلك تعبر نغمته الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة وفي اليأس بطيئة [5]

[1] عبد الصبور شاهين، في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1988، ص138

[2] كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة، مصر، ط3، 2001، ص 107

[3] ابراهيم انيس، دلالة الالفاظ مكتبة الانجلو المصرية، ط5، 1984، ص 195

[4] محمود بندق، القطوف الذاتية في العروض والقافية مكتبة زهراء، الشروق، ص 5

[5] ابراهيم انيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص 175

أ-1 -الوزن:

يعرف الوزن على أنه تكرار لوحدات صوتية أو تفعيلات تبدأ مع البيت وتنتهي بنهايته وهو يمثل الوحدة الموسيقية للبيت الشعري، كما ينهي الحركة الشعرية ويمنحها إيقاعا يهز النفس ويمتع السمع ويأخذ بالألباب لان الوزن وظيفته التطريب والتأثير النفي والعاطفي الذي تنظم فيه عواطف النفس البشرية. [1]

ويعرفه حسن عبد الخليل يوسف " نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري" وقد أتبع الشعراء أنساق مختلفة تطلق على كل منهما بحر ولذلك يعد البحر من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر. [2]

ولقد اتبع الشعراء الصعاليك نهج القدامى من حيث طبيعة البحور الأكثر تواترا ونسبة تواترها في قصائدهم كما سيأتي في الجدول الإحصائي:

بحر	شاعر	عدد المقطوعات والقصائد	النسبة المئوية
بحر الطويل	الشنفرى	15	% 71.42
	عروة بن الورد	25	%64.10
الوافر	الشنفرى	2	% 3.39
	عروة بن الورد	9	% 23.07
الكامل	الشنفرى	2	% 1
	عروة بن الورد	12	% 4

يمكن من خلال استنطاق الجدول أن نستنتج الاتي:

- إن توظيف الشاعرين للبحور الشعرية جاءت متعددة ومتنوعة فقد نظم الشنفرى وعروة بن الورد قصائد ومقطوعات على أغلب البحور والعروضية الخليلية ماعدا بحور ثلاثة (فلم نجد لها ذكر في الديوان وهي المقتضب والمضارع والمتدارك)

[1] الهاشمي علوي، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط6، 2006، ص36

[2] حسن عبد الخليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ص 29

– إن البحر الطويل من أكثر البحور الشعرية عند الشاعرين ويليه الوافر والكامل ... بهذا الترتيب الأمر الذي يبرر ميل الشاعر والشنفرى وعروة بن الورد الى استخدام البحور ذات المقاطع الصوتية الطويلة المتسمة بسعة النفس الشعري وهذا ينتج له التعبير عن مكوناته الداخلية وأراء الذهنية وقلة استخدام الشاعران للبحور ذات المقاطع القصيرة كالرجز والهزج، ويبرز ابتعادهم عن النظم في حالات انفعالية والحالات شعرية مفاجئة وكذا ابتعاده عن جو الغنائية والتطريب التي افتقدها الشاعر طيلة حياته المتسمة بالفرار والمطاردة وعيش في الصحراء بين الحيوانات

– ان الشاعرين غلب عليهم بحر الطويل في قصائدهم، اذ بلغت نسبة شيوعه نسبة 90 % عند الشنفرى اما عروة بن الورد فكانت نسبة شيوعه 72 % ونسبة شيوع بحر الوافر بلغت 21 % عند عروة بن الورد وعند الشنفرى 4 % وشيوع بحر الكامل 4 % عند عروة بن الورد والشنفرى 1 %

لنتأكد من صحة النتائج المبينة في الجدول السابق قمنا بإحصاء الأبيات الشعرية الواردة في ديوان عروة بن الورد وديوان الشنفري وتوزيعهما على البحور الشعرية فوجدنا الجدول مطابق لما توصلنا إليه في الجدول السابق من حيث ترتيب استعمال الأبحر وهذا الجدول يمثل عدد الأبيات الشعرية في الديوانين وكيف توزعت على الأبحر الشعرية

البحر	الشاعر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
بحر الطويل	الشنفرى	165	%90
	عروة بن الورد	196	%72
الوافر	الشنفرى	7	% 4
	عروة بن الورد	56	% 21
الكامل	الشنفرى	01	% 0.97
	عروة بن الورد	03	% 7.89
جرى عليها الاحصاء		الشنفرى 183	عروة بن الورد 169

أ–1–1–الطويل: هو بحر خضم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفجر والحماسة والتشبه والاستعارات وسرد الحوادث ولتدوين الإخبار ووصف الأحوال ولهذا ربا في شعر المتقدمين

على ما سواه من البحور، لأن قصائدهم كانت أقرب الى الشعر القصصي من كلام المولدين خذ مثلا لك معلقات امرئ القيس وزهير وطرفة ولامية الشنفرى [1]

لو أسقطنا معاني هذا البحر التي عددها البستاني عن إنتاج شعر الشنفرى وعروة بن الورد ضمن شعرهم حماسة وفجرا، وهذه ظاهرة انفرد بها الشعراء الصعاليك خاصة ويرجع ذلك الى انسجام موسيقاه، وطول النفس فيه، فكان مجالا متسعا لسرد الوقائع والتغني للأمجاد وغيرها [2] حيث أستخدم الشنفرى هذا البحر في 172 بيتا بنسبة 93 % وأغلبها في قصائد طويلة مثل لا ميته وأبياتها 68 بيت وبعض المقطوعات التي تتراوح ما بين 1-5 أبيات، كما استخدم عروة بن الورد 186 بيتا بنسبة 70 % تقريبا وألبها في قصائد تصل إلى 29 بيتا ومقطوعات التي تتراوح بين 2-8 أبيات

- من المعلوم أن البحر الطويل 8 ثمانية أجزاء، اربعة خماسية (فعولن) وأربعة سباعية (مفاعلين) وصورته:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين [3]

أ-الزحافات والعلل

تعريفها: هو تغيير يحدث في حشو البيت غالبا وهو خاص بتوالي الأسباب ومن ثم لا يدخل الأوتاد ودخول في بيت القصيدة لا تستلزم دخوله في بقية أبياتها، والعروضيون يربطون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت فنجد البسيط مثلا شمل على التفعيلة ستفعلن وهذا يجوز حذف ثانيها وهذا الزحاف يسمى الخبن كما يجوز حذف رابعها وهذا الزحاف يسمى الطي [4]، أو هو " تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا، فلا يدخل على أول الجزء ولا على ثالثه ولا على سادسه " [5]

أ-الزحافات والعلل عند الشنفري: الزحاف الشائع في بحر الطويل هو (القبض) وتلحق التفعيلتين (فعلون) ومفاعلين فتحذف النون فتصبح (مفاعلن) وإليك جدول التغييرات التي لحقت البحر في شعر الشنفري:

[1] سليمان البستاني، مقدمة الالياذة، دار المشرق، بيروت، ط5، 1983، ص 72

[2] محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية وتركيبية)، دار هومة الجزائر، دط، 2003، ص 55-56

[3] سليمان البستاني، مقدمة الالياذة، ص 72-73

[4] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقوافي، دار الافاق العربية القاهرة، ط، ص 170-171

[5] موسى بن محمود الميداني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، بيروت،ط2، 1969، ص 24

صدر البيت									
التفعيلة	فعولن		مفاعلين			فعولن		مفاعلين	
المقطع	و	س	و	س	و	و	س	و	س	و
النسبة	0	39 %	0	% 4	0	0	% 25	0	100 %	0

عجز البيت									
التفعيلة	فعولن		مفاعلين			فعولن		مفاعلين	
المقطع	و	س	و	س	و	و	س	و	س	و
النسبة	0	49 %	0	% 8	0	0	% 43	0	% 95	% 2

ومن خلال الجدول نلاحظ:

1-السبب (فعولن) الأولى في صدر البيت زوحف بنسبة 39 %

2-السبب الأول في (مفاعلين) الأولى الواقعة في الصدر زوحف بنسبة 4 %

3-السبب (فعولن) الثالثة في صدر البيت زوحف بنسبة 25 %

4-السبب الأول في مفاعلين الثانية الواقعة في الصدر زوحف بنسبة 100 %

5-السبب فعولن الأولى في عجز البيت زوحف بنسبة 48 %

6-السبب الأول في (مفاعلين) الأولى الواقعة في زوحف نسبة 8 %

7-السبب (فعولن) الثانية في عجز البيت زوحف نسبة 43 %

8-السبب الثاني في (مفاعلين) الثانية الواقعة في العجز زوحف بنسبة 95 %

9-السبب الثاني في (مفاعلين) الثانية الواقعة في العجز سقط نسبة 2 % وعلة بالنقصان وتدعى الحذف حيث تصير التفعيلية (مفاعيلن) فتنتقل الى (فعولن).

والملاحظة ايضا من خلال الجدول نجد أن الأوتاد كانت الثانية والأسباب واقعة في العروض والضرب بنسبة قليلة أما التغييرات فقد مست أسباب الحشو بنسبة متفاوتة كانت بنسبة المزاحفة فيها ضعيفة. هذا راجع الى طبيعة ظروف الحياة التي مر بها الشنفري، ومن البحر الطويل عند الشنفرى:

دَعِينِي وَقُولِي بَعَد مَا شِئْت إِنَنِي سُيَغْدَى بِنَعَشِي مِرةً فَأَعِيبُ

خَرِجْنَا فَلَمْ نَعْهِد وقُلتْ وِصَاتَنَا ثَمَانِيةَ مَا بَعْدَهَا مُتْعَـبُ [1]

ب –الزحافات والعلل عند عروة بن الورد:

صدر البيت									
التفعيلة	فعولن		مفاعلين			فعولن		مفاعلين	
المقطع	و	س	و	س	س	و	س	و	س
النسبة	0	41 %	0	% 2	0	0	% 40	0	100 %	59 %

عجز البيت									
التفعيلة	فعولن		مفاعلين			فعولن		مفاعلين	
المقطع	و	س	و	س	س	و	س	و	س	س
النسبة	0	39 %	0	% 3	0	0	% 39	0	% 91	/

من خلال الجدول نلاحظ:

1–السبب (فعولن) الأولى هي صدر البيت زوحف بنسبة 41 %

2–السبب الأول في (مفاعلين) الأولى الواقعة في الصدر زوحف بنسبة 2 %

3–السبب الأول (فعولن) الثالثة في صدر البيت زوحف بنسبة 40 %

[1] الشنفرى، ديوان، ص 27

4-السبب الأول في (مفاعلين) الثانية في الصدر زوحف بنسبة 100 %

5-السبب (فعولن) في عجز البيت زوحف بنسبة 39 %

6-السبب الأول في (مفاعلين) الأولى الواقعة في العجز زوحف نسبة 3 %

7-السبب (فعولن) الثانية في عجز البيت زوحف نسبة 39 %

8-السبب الأول في (مفاعلين) الثانية الواقعة في عجز البيت 4 % وهي علة بالنقصان وتدعى الحذف حيث تصير التفعيلية (مفاعيلن) فتنتقل الى (فعولن).

والملاحظة أيضا من خلال الجدول نجد أن الأوتاد كانت الثانية والأسباب واقعة في العروض والضرب بنسبة ضعيفة ومن البحر طويل عند عروة بن الورد:

أَقْلِي عَلَى اللَومِ يَا بِنتَ مُنْذِرِ ذَرِينِـي وَنامِي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَومَ فَاسْهَرِي بِهَا [1]

وَلَقِينِـي أُمَ حَسَانِ أَنَنِي أُحَادِيثُ تَبْقَىَ قَبْـــلَ أَنْ لاَ أَمْلِكُ البَيع مُشَتري إذَا هَر

أ-1-2-الوافر:

وصف سليمان البستاني هذا البحر فقال " ألين البحور تشيد إذا شددته، وبرق إذا أرفقته أو أكثر ما يجود به النظم في الفجر كمعلقة عمر بن كلثوم، وفيه توجد المراثي .... " [2] وهو بحر أحادي التفعيلة يقول ابن رشيق " سماه الخليل وافر الوفور أجزائه وتد بوتد "، للبحر الوافر ستة اجزاء وصورته:

مفاعلتن متفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن متفاعلتن مفاعلتن [3]

وقد استخدم الشنفري في هذا البحر مقطوعة واحدة عدد أبياتها 7 بنسبة 4 % وعروة بن الورد استخدم 56 بيتا أي بنسبة 20 % تقريبا، ومن بحر الوافر عند الشنفري:

أنَا السَمْعُ الأَزِلُ فَلا أُبالِي وِلَو صَعَـبَت شَنَاخِيبُ العِقَابُ

ولاَ ظَمأ يُؤَخِـرنِي وَحـرَّ ولاَ خُمـصُ يُقْصَّرُ مِنَ طِلاَبُ [4]

أ-الزحافات والعلل عند الشنفري:

نوع الزحاف الغالب في بحر الوافر هو (العصب) وهو اسكان الخامس المتحرك وتلحق التفعيلة (مفاعلتن) في الحشو أما بالنسبة للعلة فتظهر فيه علة واحدة وهي (القطف) ويلحق التفعيلة الأخيرة من الصدر (العروض) والأخيرة من العجز (الضرب) في حال ورود البحر تماما.

---

[1] عروة بن الورد، ديوان، ص 143-144

[2] سليمان البستاني، مقدمة الالياذة، ص 73

[3] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والايقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)، شركة الايام ط1 1996-1997 ص 70

[4] الشنفرى، ديوان، ص 30

صدر البيت									
التفعيلة	مفاعلتن				مفاعلتن			مفاعلتن		
المقطع	و	س	س	و	س	س	و	س	س
النسبة	0	% 85	0	0	% 28.5	0	0	% 100	100 %

عجز البيت									
التفعيلة	مفاعلتن				مفاعلتن			مفاعلتن		
المقطع	و	س	س	و	س	س	و	س	س
النسبة	0	% 42	0	0	% 42	0	0	% 100	100 %

من خلال الجدول نلاحظ:

1-نلاحظ أن الأوتاد كلها سالمة من أي تغييرات

2-أسقط السبب في كل الأبيات وهي الصورة التي تكون عليها هذا البحر في المقطع الثالث سبب خفيف

3-المقطع الثاني (السبب الثقيل) قد لحقه الحاف بنسب متفاوتة، والعروض والضرب فقد زوحف بنسبة 100 %

ب-الزحافات والعلل عند عروة بن الورد:

صدر البيت									
التفعيلة	مفاعلتن				مفاعلتن			مفاعلتن		
المقطع	و	س	س	و	س	س	و	س	س
النسبة	0	% 62	0	0	% 37	0	0	% 100	100 %

عجز البيت									
التفعيلة	مفاعلتن			مفاعلتن			مفاعلتن		
المقطع	و	س	س	و	س	س	و	س	س
النسبة	0	% 60	0	0	% 0	%27	0	% 100	100 %

ونلاحظ من الجدول ما يلي:

1-السبب الأول (مفاعلتن) الأولى هي صدر البيت زوحف بنسبة 62 %

2-السبب الثاني في (مفاعلتن) الثانية في صدرالبيت زوحف بنسبة 37 %

3-السبب الأول (مفاعلتن) الثالثة في صدر البيت زوحف بنسبة 100 %

4-السبب الثاني في (مفاعلتن) الثالثة في الصدر زوحف بنسبة 100 %

5-السبب الأول (مفاعلتن) الأول في عجز البيت زوحف بنسبة 60 %

6-السبب الأول في (مفاعلين) الثانية في عجز البيت زوحف نسبة 27 %

7-السبب الأول (مفاعلتن) الثالثة في عجز البيت زوحف نسبة 100 %

8-السبب الثاني في (مفاعلتن) الثالثة في عجز البيت زوحف بنسبة 100 %

ومن هذا البحر نجد في قصيدة " أنت البعل "

إِذْا أَصْبِحَتِ بَيْنَ جِبَال قَوْوَنَ وَبَيْضَانِ لِقُرَى لَمْ تَحْذِرِينِي [1]

نلاحظ ورود زحافات عصب مع قلة العلل

أ-1-3-الكامل: يقول ابن رشيق " سماه الخليل كاملا لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر " وذلك فهو أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما ويحد من سرعته زحافاته وعلله لأنها تسكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه حيث وقد عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وتقوب الإحصاءات أنه كان يحتل المرتبة الرابعة في هذا العصر [2]، للبحر الكامل ستة أجزاء وكلها سباعية وهي

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

[1] عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء بوبكر عمر، ص 24

[2] صلاح يوسف عبد القادر، مقدمة الالياذة ص 73

وقد استخدم الشنفرى هذا البحر في مقطوعة واحدة عدد أبياتها 2 بنسبة 0.97 % أما عروة بن الورد فقد استخدمه في مقطوعة واحدة تحتوي على 3 أبيات بنسبة 7.89 %

أ-الزحافات والعلل عند الشنفرى:

يقول الشنفرى في هذا البحر:

لاَ تَحْسِبِنِي مِثْلَ مَنْ هُوَ قَاعِدُ عَلـــَى عثة أَوْ واثِقُ بِكَسَابِ

إِذْا انْتُقِلتْ مِنِي جَوادُ كريمــة وَثَبْتُ فلمْ أُخْطِئْ عِنَان جَوادِي [1]

صدر البيت									
التفعيلة	متفاعلتن			متفاعلتن			متفاعلتن		
المقطع	س	س	و	س	س	و	س	س	و
النسبة	% 100	0	0	0	0	0	% 50	0	0

عجز البيت									
التفعيلة	متفاعلتن			متفاعلتن			متفاعلتن		
المقطع	س	س	و	س	س	و	س	س	و
النسبة	% 100	0	0	% 50	0	0	100 %	0	0

نلاحظ من الجدول: أن التغييرات لا تلحق إلا السبب الثقيل الأول، وقد مست التفعيلة الأولى من الصدر ومن العجز، كما ظهر الالتزام بها في الضرب والعروض تارة تامة وتارة مزاحفة، وكذلك الأمر بالنسبة للتفعيلة الثانية في عجز البيت وهذا النوع من الزحافات التي تلحق بالكامل وهو الإضمار.

[1] الشنفرى، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 24-25

ب–الزحافات والعلل عند عروة بن الورد:

يقول عروة بن الورد في هذا البحر:

مَا بِالثَراءِ يُسَودَّ كُلُ مُسَوَّدِ بَل لاَ مُثِير وَلَكِنْ بِالْفَعَالِ يَسُودُ وَأَصُدَّ

أُكَاثِرُ صَاحِبِي فِي يُسَرِهِ فَإِذْا غَنَيْتُ إِذْ فِي عَيشِه تَصْرِيد مِنْ نَائِي [1]

صدر البيت								
التفعيلة	متفاعلن			متفاعلن			متفاعلن	
المقطع	س	س	و	س	س	و	س	س	و
النسبة	% 50	0	0	0	0	0	0	% 25	0

عجز البيت								
التفعيلة	متفاعلن			متفاعلن			متفاعلن	
المقطع	س	س	و	س	س	س	س	س	و
النسبة	% 33	0	0	% 25	0	0	0	0	100 %

نلاحظ من الجدول:

1–سبب الأول (متفاعلن) في صدر البيت زوحف بنسبة 50 %

2–سبب الثاني (متفاعلن) الثالثة في صدر البيت زوحف بنسبة 25 %

3–سبب الأول (متفاعلن) الأول في عجز البيت زوحف بنسبة 33 %

4–سبب الأول (متفاعلن) الثانية في عجز البيت زوحف بنسبة 25 %

5–الوتد (متفاعلن) الثالثة في عجز البيت علته بنسبة 100 %

نلاحظ من الجدول: فقد وردت بعض الزحافات والعلل لغاية شعرية مما ساهمت في بسط نوع من الرتابة في تسلسل لتلك القصائد والتي يفرضها ترابط الموضوع.

[1] عروة بن الورد، الديوان، ص 115–116

فقد نظم الشاعرين قصائدهم على البحر الطويل والكامل والوافر ... بنسب متفاوتة كما نظمه في المتقارب والرجس بنسب متقاربة ولهما هجاء مرة ينبع من نفسية متألمة ويصدر عن غير بواعث التكسب وينظمه لوداع الحياة الاقتصادية والاجتماعية، قصدا به الإصلاح الاجتماعي والاقتصادي والسياسي من أجل أن يحث به القبيلة أو ربما نظمه في أحاسيس قليلة دفاع عن نفسه أو قبيلته.

ولعل البحر الكامل من البحور الهادرة التي تناسب الاندفاع والغضب على حياة الصعلوك القاسية والمشردة وكذا لما في البحر الكامل من قدرة على الانتقالات السريعة، فكل هذه المعاني من هجاء وفخر ومدح، لقد لقيت في البحر الطويل ذي المقاطع الصوتية الطويلة والتنغيمات البطيئة الهادئة نسب عاطفة معتدلة ممتزجة بقدر من التفكير والتأمل وقد أتاحت فضاء أرحب ليصيب فيه الشاعرين اشجانه وأحزانه لان الطويل والكامل يتسع للكثير من المعاني، فيصلح للفخر والوصف والرثاء والألم والشكوى التي يسعى الشاعرين الى ابرازها أو خيبة الأمل التي تحطم الطموح باعثا للأسى في نفس الشاعرين، فإذا عبر الشاعرين عن نفسهما في حالة من هذه الحالات اختار لذلك وزنا من الأوزان مناسبة لأحساسه.

ونكتفي بهذا القدر من البحور حيث ركزنا على الأكثر استعمالا في الديوانين، ولم نتطرق بذلك الى ذكر بحري البسيط والرمل والمتقارب والمتدارك لقلة استعمالهما في قصائد ومقطوعات الديوان الشنفري والديوان عروة بن الورد. فقد سيطر البحر الطويل على باقي البحور الاخرى ثم توالت البحور الاخرى مرتبة كالاتي: بحر الوافر ثم الكامل .... وغيرها.

أ –2 –القافية:

بعد أن تناولنا الوزن الشعري ومساهمة ومساهمته في بناء القصائد الشعرية عند الشنفري وعروة بن الورد، سنعرِّج على بنية مهمة في القصائد العربية القديمة وهي القافية باعتبارها مكونا موسيقيا وصوتيا، قرارا أخيرا النغم البيت، وعندها وفقط يصل الإيقاع منتهاه، وفيها يتدفق اللحن وإذا كان للوزن قيمة موسيقية في الخطاب الشعري، فإن هذه القيمة تتنامى وتتعاظم إذا توافرت القافية

فهي شريكة في الاحتضان بالشعر، وأختلف العلماء والدارسون حول تحديدها من حيث بدايتها ونهايتها ووقفوا على أراء:

أ-منهم من جعل القافية أخر جزء من البيت، أي ما يوازي أخر تفعيلة في البيت.

ب-وهناك من يرى أن القافية هي الكلمة الأخيرة في البيت وشيء قبلها.

ج-ومنهم من يرى أن القافية تتحدد في الحرفين الآخرين من كل بيت.

د-ومنهم من يرى أن القافية هي الحرف الروي، ويقول الخليل بن أحمد الفراهيدي " بأنها من اخر حرف في البيت الى اخر ساكن يليه من قبله مع حركة الذي قبل الساكن" هو الرأي الذي تقبله العلماء والذي يعتمد على معيار يناسب الشعر فالخليل هو أول من وضع أسس علم العروض واستخلص قوانينه من الشعر العربي. [1]

القافية هي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات في القصيدة وتكرارها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية [2] وهي ايضا عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطرادا منضما في نهاية الأبيات حتى لكأنها فواصل موسيقية متوقعة بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية وتعتبر ضابط الايقاع في البيت الشعري. [3]

نعود إلى ديوان الشنفري وديوان عروة بن الورد، ونتفحص القوافي المستعملة فيهما فإننا نجد الشاعران قد استخدما أغلب حروف الهجاء فجاءت إحصائيات هذه القوافي موزعة كما بينها الجدول التالي:

[1] محمد حماسه عبد اللطيف، البناء العروضيون للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999،ص169، 173

2 ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص 193

[3] ابو الشوارب محمد مصطفى والخويكي زين الكامل، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، ج 2، دت، ص 11

اسم الشاعر / حروف القافية	الشنفري		عروة بن الورد	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الباء	13	% 7	21	% 8
الميم	7	% 4	/	/
الراء	12	% 7	97	% 36
النون	2	% 1	3	% 1
اللام	68	% 37	50	% 19
الدال	9	% 5	22	% 8
العين	3	% 2	31	% 12
التاء	29	% 16	12	% 4
الجيم	5	% 3	/	/
الحاء	/	/	15	% 6
القاف	/	/	1	% 0.3
الفاء	22	% 12	/	/
الهاء	4	% 2	/	/
الياء	5	% 3	/	/
الواو	/	/	/	/
أعداد الأبيات التي جرت عليها الحصر	183 بيت		269 بيت	

من خلال الجرد الإحصائي للجدول المبين أعلاه يظهر أن:

الشاعر الشنفري وعروة بن الورد قد استخدم أغلب الحروف العربية كقوافي وحروف روي هذا استعمالا:

- الأصوات الحلقية وهي (الحاء-القاف-الهاء).
- الأصوات الحنكية وهي (الجيم -اللام -الراء -الهاء -الهمزة -الخاء -الغين -العين -الجيم).
- الأصوات الأسنان وهي (النون -التاء).
- الأصوات الشفتين وهي (الميم -الباء -الواو -الفاء).

جاء توزيع حرف الراء منظما في الديوانين فأحدث هذا التقسيم ضربات موسيقية متآلفة فكرت الشاعرين عن حياتهم الاجتماعية اذ خبره وتمرس فيه فضلا عن التضاد (السر، الجهر) وما يحتويه من إيقاع صوتي وتقابل دلالي، يثبت هذان الشاعران تكرار صوت الراء يفيد معنى الاستقرار، لأن صفته المميزة هي تكرار طرق اللسان للحنك عند النطق به، ما يؤكد ان الشاعرين قد كررا تجربة حياتهم حتى وصلا الى الخبرة والتجربة، فجاء صوت الراء متوالما مع روح معاني الديوانين.

وجاء توزيع حرف اللام منظما في الديوانين فهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهورا أيضا ويتكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة فتحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا من الخفيف كما يصف اللام بالانحراف وميل إلى طرق اللسان فاللام من الحروف التي تتعادل فيها صفات القوة والضعف وتوصف بانها متوسطة ولعل توسطها ما جعل لها هذه لنسبة في شعرهم، فالصعاليك حياتهم تتوسط ما بين المراقبة وهي السكون والانتظار والإغارة على أهدافهم وما يتبعها من شدة وقوة .

ولم يذكر الشنفرى وعروة بن الورد بعض الحروف (الذاء، الصاء، ... الخ) وهذا راجع إلى طبيعة وظروف الحياة القاسية التي تحتاج إلى صراخ وذكر الحروف القوية

لم ينظم الشنفرى ولو بيتا واحدا في حروف.

الحروف	الصفة
الغين –الحاء	لهوى
الشين	أدنى الحنك
الصاد –الذال –الطاء	أدخل أصوات الآسنان صفيرا في الجهاز
الظاء	أصوات ما بين الأسنان

لم ينظم عروة بن الورد ولو بيتا واحدا على الحروف:

الحروف	الصفة
الغين	لهوى
السين–الجيم–الباء–الواو	أصوات الحنك
الصاد –الخاء	ادخل أصوات الآسنان في الجهاز
الظاء–الذال –الثاء	أصوات ما بين الأسنان
الطاء	أسناني
الهاء	حلقي

فأصوات (الراء –الميم –الباء –النون –اللام –الدال) أكبر نسبة الاستخدام رويا عند الشاعر بين وعند عامة شعراء الجاهلية ويرجع شيوعه بعض الحروف مثل اللام، الميم، الباء ... الى ان هذه الاصوات ساكنة وأكثر وضوحا وأقربها الى طبيعة الحركات لأنها أصوات اللينة، ويقول الشاعر الشنفرى:

لاَ تَقْبُرُونِي وإِنَّ قَبْرِي مُحرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِنْ أَبْشِرِي أُمَّ عَامِرِ [1] ←**الميم**

ويقول الشاعر عروة بن الورد:

دَعِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَإِنِّي رَأَيْتُ النَاسُ شرُّهمُ الْفَقِيرُ [2] ← **الميم**

ويقول الشنفرى:

أنَا السَّمْعُ الأزَلُّ فلا أُبالِي ولَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ العِقَابِ [1] ← **الباء**

[1] الشنفرى، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 48

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 45

ويقول الشاعر عروة:

إنْ تَأخُذُوا أسْمِاء موْقف سَاعة فَمأخذُ ليلى وهِي عذراءُ أعجبُ [2] ← الباء

ويقول الشاعر الشنفرى:

لاَ تَبْعُدِي إمَّا هَلِكتِ شامَهْ [3] ← الميم

ويقول عروة بن الورد:

مَا بِالثّراءِ يَسُودُ كلُّ مُسوَّدِ مِثر ولكِنْ بِالفَعالْلِ يَسُود [4]

ويقول الشنفرى:

إذْا اِنْفَلَتَتْ مِني جَوادٌ كَرِيمَةٌ وَثَبْتُ فَلمْ أُخطِئْ عِنَانَ جوَادِي [5]

ب–فضاء الداخل الباطن (إيقاع الفكر والتأمل):

لا تنحصر موسيقى الشعر في الإيقاع الخارجي فحسب بل تتعداه إلى إيقاع خفي وهو ما يعرف بالإيقاع الداخلي بجميع مكوناته الصوتية والبلاغية فالشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته، تراه يوظف ألفاظ متجاورة حروفها متقاربة مخارج أصواتها حتى تحقق ذلك " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع مع هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا او بين الكلمات بعضها والبعض حينا اخرا " [6]، والموسيقى الداخلية هي " هي موسيقى ناتجة عن مخارج الحروف وتتألف الألفاظ والكلمات التي تقضي الي دلالات وتعمل شحنات عاطفية تحدث تأثيرا في التلقي [7]، وتكسب الموسيقى الداخلية النص الشعري بعدا تأثيريا وتشد اليه السامع والقارئ فهي :

[1] الشنفرى، الديوان، ص 30

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 18

[3] الشنفرى، الديوان، ص 75

[4] عروة بن الورد، الديوان، ص 27

[5] الشنفرى، الديوان، ص 44

[6] ابراهيم عبد الرحمان محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، ط2، 1979، ص 263

[7] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهات وخصائصه)، دار العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 195

1-الإيقاع الباطن الذي نحسه ولا نراه، ندركه ولا نستطيع أن نقيض عليه ويمكن في تعادل النغم عن طريق مرات الحروف حينا وعن طريق تكرارها حينا أخرا، وعن طريق استعماله حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقى العام للقصيدة.

2 -القيم الصوتية في النص الشعري لا تغنى بالحركة فقط ولا بالصوت فقط بل ان للسكنة ايضا دلالتها ومعناها وإيحائها في عالم الموسيقى ودينا الشعر.

3-علو الصوت وانخفاضه اثناء الإنشاد الشعر له تأثير خاص فلكل حاله ما يناسبها من الصوت علوا وانخفاضها جهرا وهمسا [1]، ويرى " عبد الصبور شاهين " أن المستوى الصوتي للغة هو الاساس الذي تقوم عليه بناء مفرداتها وصيغتها وتراكيبها بل وأدبها كله شعرا أو نثرا لذلك لابد لدراسة اللغة من دراسة أصواتها " [2]

ب-1-تكرار الأصوات منفردة:

أ -الصوت: هو ظاهرة طبيعته ندرك أثرها دون أن ندرك كنتها [3] والصوت نوعان طبيعي ولغوي.

- طبيعي: ويتكون من جانبين (جانب فيزيولوجي وجانب فيزيائي).

- لغوي: وينقسم الى قسمين: أصوات صامتة وأصوات صائتة [4]

ب -مخارج الأصوات: المخرج هو مكان النطق الذي يحدث فيه التصويت ويدعى احيانا بنقطة النطق حيث يحدث الاعتراض حسبا أو تصنيفا كما في الاصوات الصامته التي تحدد اساسا عن طريق المخرج ودرجات الانفتاح وصفات النطق [5] ولقد اختلف العلماء في تصنيف عدد مخارج الأصوات فالخليل يرى أنها ثمانية وسيبويه يعيدها ستة عشر مخرجا. [6]

ويمكن تقسيم الاصوات وفقا لمخارجها على النحو الاتي:

---

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانكي، القاهرة مصر، ط3، 1993 ص 27

2عبد الصبور شاهين، علم اللغة نقلا عن حسن عبد الخليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ،1997 ص6

[3] ابراهيم انيس، الاصوات اللغوية مكتبة الانجلو، مصرية، ط5، 1979، ص 6

[4] نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الحديثة الإسكندرية، ،2003 ص 91

[5] محمد أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط 1، د ت، ص 60

[6] رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات، مكتبة لبنان المعرفة، 2006، ص 47

1 -المخرج الشفوي: ويكون بتقريب المسافة بين الشفتين وإقفالهما وهي الاصوات التالية: الباء، الواو، الميم.

2-المخرج الأسناني: نتيجة طرف اللسان بالأسنان العليا والاصوات هي التاء، الدال، الضاء.

3 -ويكون لاتصال الشفة السفلى بالأسنان العليا وهي الواو والباء والقاء.

4-المخرج الأسناني اللثوي: ويكون باتصال طرف اللسان بالأسنان العليا ومقدمة اللسان باللثة والاصوات هي: ض -د -ط -ن -ز -ص — س.

5 -المخرج الشفوي: ويكون بإتصال طرف اللسان باللثة والاصوات هي: اللام، النون، الراء.

6 -المخرج الغاري: ويكون باتصال مقدمة اللسان بالغار والاصوات هي الشين، الجيم، الياء.

7 -المخرج اللهوي: ويكون بإتصال مؤخرة اللسان باللهاة ويتمثل في القاف.

8 -المخرج الحلقي: ويكون نتيجة اقفال الوترين الصوتيين او تضييقهما وهم ثلاثة اصوات النون - الهاء —الهمزة. [1]

ج –صفات الأصوات: هي كيفية تولد الحرف وخروجه من مخرجه وغايتها، تميز الحروف بعضها عن بعض خاصة الحروف المتجانسة وهي ما اتفقت مخرجا واختلفت صفة.

- صفات الصوائت: فإذا كان الفم مفتوحا تحصل على صائت مفتوح وهو الفتحة وما سميته سيبويه متفتحة ... أما إذا انغلق الى اقصاه تحصل على الكسرة فهو صائت معلق، أما إذا تجمع اللسان الى الحلق وضمنت الشفتان نحصل على الضمة فهي صائت مغلق.

- صفات الصوامت: فقد اختلفوا في تعدادها، ولكن أكثر العلماء والقراء عددها سبعة عشر صفة. [2]

- الجهر: هو تذبذب أو اهتزاز الرئتين الصوتيين عند النطق وهو منضمات القوة وحروف الجهر ثمانية عشر حرفا وهي (أ ب ج د ذ ر ز ص ض ط ظ ع غ ل من وي) وقد جمعها بعض القراء بقول (عظم وزن قارئ ذي غض حد طلب)

[1] احمد محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، ص 68

[2] مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجية المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط1، 1998، ص 53-54.57

- الهمس: يحدث عندما يحدث انفتاح للأحبال الصوتية فيمر الهواء المدفوع من الرئتين بين الحبلين دون إعاقة وهذا هو ضد الجهر وحروف الهمس عشر وهي (ت ث ح خ س ش ص ف ك) ويجمعها قولك (فحثه شخص سكت).
- الشدة (الانفجارية) التي يتوقف فيها الهواء وقوفا تاما عند موضع النطق يزول العائق فجأة فيخرج الصوت منفجرا (ب ت د ط ض ك ق ء)
- الرخاوة: هي أن يكون الحاجز مفتوحا قليلا فيحدث احتكاك ويسمى الحرف احتكاكيا واصواته ثلاثة عشر (س ز ص ش ذ ت ظ ف ه ح خ ع غ).
- التوسيط بين الشدة والرخاوة ذلك حين لا يتم انطلاق الصوت ولا نحباسه وحروف التوسيط خمسة (ر ع ل م ن).
- الصفير: وهو الصفير يشبه صفير الطائر يحدثه الهواء الخارج من الفم عند النطق وهو (س ص ز).
- الإنحراف: وهو ميل الحرف بعد خروجه الي طرف اللسان (اللام).
- التكرار: عند النطق بالراء يرتعد اللسان يهتز فتلتصق بالنطع ثم يتراجع (الراء).
- اللين: وهي صفة حروف المد الثلاث (الألف –الواو –الياء).
- الغنة: وهي خروج الصوت عند النطق به من الانف وهي الميم والنون. [1]

احصاء صفات الأصوات (الجهر والهمس) في ديوان الشنفري وديوان عروة بن الورد (جدول 1).

[1] مرجع السابق ص 57

اسم الشاعر	صفات	عددها	نسبتها المئوية
الشنفرى	الجهر	3492	% 43.92
	الهمس	1202	% 15.35
عروة بن الورد	الجهر	4553	% 40.42
	الهمس	1435	% 17.60

نلاحظ أن الأصوات المهجورة قد طغت على ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد مقارنة مع الاصوات المهموسة وذلك لملائمة حال الشنفرى وعروة بن الورد لأن الصوت المجهور يقرع الأذان بشدة ويوقد الأعصاب بصخبها بذلك يكون له بعد الاثارة الجوهرية لأن الشاعرين اخرجا ما بداخلهما وجهرا بالمكتوبات فيصفو لنا الحالة الإجتماعية التي يعيشونها في العراء وافتراش الأرض وعيش مع الذئاب والأفاعي والجوع والفقر.

فالصعلوك كان يرى أن أمامه صعوبات وعقبات في طريقه أحداها الفقر والثانية احتكار المجد والسيادة في المجتمع القبلي لذا جاءت اشعارهم مرتفعة للأصوات المجهورة فهم يحسون بأن احدا لن يسمعهم ولن يصل صوتهم الا بارتفاع هذا الأصوات

ومن هنا يمكن تقسيم أشعارهم من حيث استخدام الأصوات المجهورة والمهموسة إلى قسمين : القسم الأول تشمل أشعارهم التي يحتوي على المغامرة وفيها الغلبة للأصوات المجهورة على المهموسة مثل حرف النون، العين، الدال، الفاء، الواو ...وهم من الأصوات المجهورة التي تعطي جرشا صاخبا، أما القسم الثاني فهو شعر المراقب والذي يخلط الأصوات المهموسة مع المجهورة، وان كان الهمس يغلب على الجهر في بعض الأحيان فالشاعران يصوران المراقبة بصورة جميلة، ومن هذه الحروف الهاء والتاء وهما يناسبان حياة الشاعرين ودلالة الكلمات التي يتعادل فيها الشجاعة من ناحيتهم والخوف من ناحية أخرى.

يوضح الجدول رقم (2) نسبة شيوع الأصوات المجهورة في شعر الشنفري وعروة بن الورد:

الشاعر / الصوت	الشنفرى		عروة بن الورد	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
اللام	723	% 9.33	1011	% 9.11
النون	540	% 5.80	617	% 5.56
الميم	508	% 6.55	651	% 5.86
الراء	339	% 4.37	507	% 4.56
الهمزة	396	% 5.10	508	% 4.57
الباء	294	% 3.79	367	% 3.30
الجيم	114	% 1.47	116	% 1.04
الدال	181	% 2.33	259	% 2.32
القاف	168	% 2.26	217	% 1.95
الزاي	58	% 0.74	52	% 0.46
الغين	58	% 0.74	75	% 0.46
الظاء	17	% 0.21	13	% 0.11
الضاء	51	% 0.65	52	% 0.46
الذال	45	% 0.58	108	% 0.67
المجموع	3492	%43.92	4553	% 40.42

يوضح الجدول (3) نسبة شيوع الاصوات المهموسة في شعر الشنفرى وعروة بن الورد:

الشاعر / الصوت	الشنفرى		عروة بن الورد	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الفاء	294	% 3.21	265	% 2.38
الحاء	135	% 1.47	205	% 1.84
السين	200	% 2.57	236	% 2.12
الخاء	58	% 0.75	81	% 0.72
الصاء	78	% 1	80	% 0.77
الشين	77	% 0.59	104	% 0.93
التاء	405	% 15.35	464	% 17.60
المجموع	1202	% 24.94	1435	% 26.36

الجدول رقم (2) و (3) يوضح الأصوات الأكثر تكرارا عند الشنفرى وعروة بن الورد والمتمثلة في صوت اللام والنون ثم الميم والفاء والحاء على الترتيب، كما يوضح الأصوات التي احتلت نسبة اقل من 1 % متمثلة في الزاي والعين والشين.

ورد في البيت صوتا مجهورا وهذا ما نلاحظه في قول الشنفرى:

خـَرَجْناَ فَلَمْ نَعْهِدْ وَقُلْتُ وَصَاتِنا ثَمانـِـــية مَا بَعْدهَا مُتعتَّبُ (28)

سَرَاجِينَ فِتْيَانِ كَأَنْ وَجــوهِهْمَ مَصَابِيحَ أَوْ لون مِنْ المَاءِ مُذهَبُ [1] (27)

فصوت المجهور في (ر –ن –م)

ورد في البيت صوت مهموسا وهذا ما نلاحظه في قول عروة بن الورد:

[1] الشنفرى، الديوان، ص27– 28

إذا مَا هبطنا منهِلا في مخِوفةِ يقلب فِي بعثنا ربيئًا فِي المرابِي كالجذِل وهن
يُقَلِبُ الأَرْضَ الفِضَاءِ بِطرفِه مُنَاخاَتِ ومَرْحَلنَا يُغْلي [1] (55)

فصوت المهموس في (هـ –خ –ة ...).

يوضح الشاعر من خلال هذه الابيات خروجه مع رفاقه في احدى مغامراته ويصف رفاقه في مغامراته بالسراحين حيث شبههم بالذئاب لا تبدو عليهم مظاهر الخوف، كما يوضح الشاعر من خلال هذه الابيات صورته قبل اغارة وذلك بعد السطو سينزل الى الماء ليخاف الناس.

1–الأصوات الانفجارية (الشديدة):

الاصوات	الشنفرى		عروة بن الورد	
الانفجارية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الباء	294	% 8.93	367	% 11.16
التاء	405	% 12.31	464	%14.10
الدال	181	% 5.5	259	% 7.88
الضاء	51	% 1.56	52	% 1.60
الفاء	168	% 5.10	217	% 6.60

يتضح لنا من الجدول السابق أن توتر بعض الأصوات الإنفجارية ونسبتها يؤدي إلى أهمية هذا التوتر في معرفة المعنى وابرازه وتأثيره في النص الشعري، وظفت الأصوات الانفجارية في ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد توظيفا منطقيا مما يميز صفة الصوت وما يحمله من دلالات ورموز إيحائية وقد كان لصوت التاء نسبة غالبة في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد حيث تكررت 405 عند الشنفرى و464 عند عروة بن الورد ويقول عروة بن الورد:

أَتَجْعَلَ إِقْدَامِي إِذْا الخَيلُ أَحْجَمَتْ وَكْرِي إِذْا لَمْ يَمْنَعْ الدَبّر مَانِعِ (47)

[1] عروة بن الورد، الديوان، ص 55

ويقول الشنفرى

تَخَافُ عَلَيْنَا العَيْل إِذَا هِي أَكْثَرتْ ونَحْنُ جَيَاعُ أَي آَلَتْ عَيتَ (35)

حضور هذا الصوت في الديوانين يدل على ورود فعل المضارع الذي دائما يدل على الحركة والاستمرار مما يناسب إغارات عروة والشنفرى وهذا يدل على زعامه ونشاطه، وقد كان لصوت الباء اغلبية في الديوان الشنفرى وعروة بن الورد حيث تكررت 294 عند الشنفرى و367 عند عروة بن الورد.

يقول الشنفرى:

إِذْا أَصْبَحت بَيْنَ جِبَالُ قوً وبَيْضَانِ القِرى لَمْ تُخَدِرِيني (79)

في هذا البيت يحوي صوت الباء وهي أصبحت، جبال، بيضان.

ويقول عروة بن الورد:

أَرْقَتِ وصُجَّى بِمضْيَقِ عَمِق لَبْرقِ فيِ تِهَامَةِ مُسْتَطِيرِ(31)

في هذا البيت يحوي صوت الباء وهي صبحي، بمضيق، لبرق.

2-الأصوات الإحتكاكية (الرخوة):

الاصوات الاحتكاكية	الشنفرى		عروة بن الورد	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الخاء	58	% 3.34	81	% 4.68
الفاء	294	% 14.38	265	%15.30
الظاء	17	% 0.99	13	% 0.75
الذال	56	% 3.23	108	% 6.23
الزاي	58	% 3.34	52	% 3
السين	200	% 11.54	236	% 13.62
الصاد	78	% 4.50	80	% 4.61
الشين	77	% 4.44	104	% 6

نلاحظ من الجدول السابق سيطرة بعض الأصوات الإحتكاكية وهي أربعة أصوات متفاوتة وهي (الفاء –السين –الذال –الصاء) وأكبر نسبة في تكرار صوت الفاء الذي كانت نسبة تكرارها في ديوان الشنفرى 14.38 % وعند عروة بن الورد 15.3 % من تكرار الاصوات الاحتكاكية ولهذا الصوت دلالات متعددة منها انه صوت يدل على الرقة والضعف والوهن حيث يقول عروة في قصيدته فراشي فراش الضيف:

فِراشِي فِراشَ الضَيْفِ وَالبَيْتَ بَيْتِه وَلَمْ يُلْهِني عَنْه غَزَال مُقْنَعُ (87)

وَأُحْدِثَه إِنَّ الحَديـْثَ مِنْ القُرى وتَعلم نَفْسِي أَنهُ سَوفَ يَهَجِعُ (49)

نلاحظ في هذين البيتين وجود صوت الفاء في عدة كلمات منها (فراشي، الضعيف، نفسي، سوف) وهذه الكلمات تدل على الرقة مثل الضعيف والنفس تدل على الوهن والضعف في بعض الاحيان والصوت الثاني السين نسبته عند الشنفرى 11.54 % وعند عروة بن الورد 13.62 % من تكرار الاصوات الاحتكاكية ولهذا الصوت دلالات متعددة منها انه صوت يدل على الحركة والطلب كما يدل على الاستقرار والرقة وتمثل ذلك بقول الشنفرى:

فَشَنَّ عَلَيْهُمُ هِزّةُ السَّيف ثَابِتْ وَصَمَّم فِيهُم بِالحُسَنامِ المُبّينُ (28)

استعمل الشنفرى في هذه الابيات صوت " السين " فتواترت الالفاظ مثل السيف، الحسام، المبين.

3–الأصوات المركبة الإنفجارية الإحتكاكية:

تمثل الاصوات من خلال ارتفاع مقدم اللسان اتجاه مؤخر اللثة ومقدم الحنك حتى يلتصق بها مجتازا بذلك الهواء ولا ينفصلان فجأة كما في الاصوات الانفجارية بل ينفصلان ببطء فيحدث بذلك احتكاك ويمثل الاصوات المركبة في العربية حرف " الجيم " هو صوت لثوي حنكي مركب مجهور هو حرف شجري رخو مجهور منفتح [1] ويمثل نسبة تواترها في ديوان الشنفرى ب 49.57 % وعروة بن الورد ب 50.43 %

[1] كمال محمد بشير، علم اللغة العام للأصوات، دار المعارف، ط7، 1980، ص 311

الاصوات	الشنفرى		عروة بن الورد	
الاحتكاكية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الجيم	114	% 49.57	116	% 50.43

وظهرت هذه المعاني في ديوان عروة بن الورد في قصيدة "ثعالب في الحرب"

مَا بِي مِنْ عَارِ أَخالُ عَلِمَتـهُ سَوى أَنَّ أَخْوَالِي إِذْا نَسَبُوا نِهدًا(26)

إِذَا مَا أَرِدْت المَجْدُ قصر مَجْدِهَم فَـأَعِيا عَلَى أَنْ يُقَاربني المَجْدُ

فـيا ليتَهمْ لَمْ يضْرِبُوا ضَربةً وأَنـِي عَبد فِيهُم وأَبِي عَبْـدُ

ثَعالَب فِي الحَرْبِ العوان فإن تَبُخَ وتَتَفـَرج الجُلى فَإنَّهُم الأَسَـدُ

توزيع صوت الجيم في الالفاظ كالاتي (المجد، تتفرج، الجلى) حيث تدل الاولى على القوة ورفع الهمة والثانية على الانفراج المفاجئ بصلابة ومتانة اما الثالثة عظمة الانفراج من هذا الهم والغم الذي يحيط بالصعاليك وهم في ساحة الحرب.

ويقول الشنفرى

أَنَا السَمعُ الأزل فَلا أُبَالِي ولَوْ صَعَبتْ شَنَاخِيبَ العِقَاب

ولا ظَمأ يُؤخِرني وجـَر ولا خِمصْ يقْصر مِنْ الطلاب

توزيع صوت الجيم في الالفاظ كالاتي (المجد، حمص، يؤخرني) وهي تدل على القوة.

في هذين البيتين يشبه الشنفرى نفسه بالذئب السريع الذي باستطاعته التغلب على كل الصعاب، وفي ظل ذلك فهو باستطاعته تسلق الجبال الوعرة ومواجهة الجوع والعطش والحر، وهو بهذه الصفات يرسم شخصيته رسما متكاملا كاشفا عن المظاهر الايجابية التي يتسم بها وذلك عن طريق نفي الصفات السلبية عنه –فهو من أجل الإثبات –وهو هدف التكرار لحرف النفي (لا) كما جاء في البيتين (لا أبالي، لا ظمأ، لا حمص)

وقد جاء هذا الصوت ليعبر عن الألم والأسى والحزن الذي يعتري قلب الشاعرين وذلك من خلال ذكر حرف الجيم كثيرا.

صوت الجيم في لغة الشاعران الشنفرى وعروة بن الورد صورة من الشدة والقوة والمتانة ويوحي بالقساوة، وظهرت هذه المعاني في ديوان عروة بن الورد في قصيدته " ثعالب في الحرب ".

مَالِي مِنْ عَارِ أَخَالْ عِلْمَتَهُ سَوىَ أن أخوالي إذ نسبوا لهذا (26)

ويقول الشنفرى:

ولاَ ظَمْأَ يُؤَخِرنِي وَحَرُّ وَلاَ خَمْصٌ يُقَصَّر مِنْ طِلاَبِ (30)

توزع صوت الجيم في الالفاظ كالاتي: (المجد، حمص، يؤخرني) وهي تدل على القوة.

4-الأصوات المكررة:

يتكون صوت الراء العربي بأن نتابع طرقات طرف اللسان على اللثة تتابعا سريعا ومن هنا كان تسميته هذا الصوت بالمكرر يحدث الوتران الصوتيان نغمة عند نطق الراء فالراء العربي صامت مجهور لثوي مكرر. [1]

الاصوات المكررة	الشنفرى		عروة بن الورد	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الراء	339	% 4.37	507	% 4.56

إن الصفة المميزة للراء هي تكرار طرف اللسان للحنك عند النطق وكأن تكراره في الديوان الشنفرى 4.37 % والديوان عروة بن الورد 4.56 %

يقول عروة بن الورد:

سَلِي الطَارِقُ المُعْتَزُ يَا أُمَّ مَالِكْ إذْ أُتَانِي بَيْنَ قَدَرِي وَمُجْزِرِي

فتكرر حرف الراء (الطارق -المعتز -قدري -مجزري) حيث يصف الطارق الذي يأتي ليلا. [2]

هنا يستخدم الشاعر دالة (صوت الراء) في الشطر الأول حيث يصف (الطارق المعتز) وهو الضيف القادم ليلا يطلب القرى مضطربا خائفا مترددا وهذه الصورة المرئية لهذا الضيف القادم عليه، ولعل

[1] كمال محمد بشير، علم اللغة العام للأصوات، ص 311

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 44

الشاعر حينما استخدم صوت (الراء) تكرارها وتضعيفها، قد مثل لهذه الصورة المضطربة للضيف هو الدال على التأرجح ذات اليمين وذات الشمال.

ويقول الشنفرى:

لاَ تَقْبُرُونِي إنّ قَبْرِي مُحرَّمٌ عَليكُم ولَكَن أَبْشِري يَا أُمَّ عَامِرِ [1]

رد الشنفري على بنو سلامان حيث قالوا له سوف نقتلك وأين فد فنك.

5-الأصوات الجانبية:

صوت اللام يعتمد طرف اللسان على أصول الاسنان العليا مع اللثة بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه ولكن مع ترك منفذ للهواء من جانبي الفم أو من أحدهما وهذا هو معنى الجانبية وتتذبذب الاوتار الصوتية عند النطق به، فاللام صوت اسناني -لثوي -جانبي – مجهور. [2]

الاصوات	الشنفرى		عروة بن الورد	
الجانبية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
اللام	723	% 9.33	1011	% 9.11

نسبة ورود صوت اللام في ديوان الشنفرى 9.33 % وديوان عروة بن الورد 9.11 % وهو أكبر حظ في الحضور من الاصوات الأخرى، ويدل صوت اللام على عدة دلالات منها الوصف والخبر.

في قول عروة بن الورد:

أَخَذَتْ مُعَاقِلَهَا اللِقَاح بِمَجْلِس حَوْلَ ابنْ أُكْتِم مِنْ بَنِي أَنْمار [3]

ويقول الشنفرى:

فَدقَتْ وجلِتْ وانكَسَرت وأُكمِلتْ فَلُو جَنْ إِنْسانَ مِنْ الحُسِن جُنتِ [4]

6-الأصوات الأنفية:

[1] الشنفرى، الديوان، ص 48

[2] كمال محمد بشير، علم اللغة العام للأصوات، ص 122

[3] عروة بن الورد، الديوان

[4] الشنفري، الديوان، ص 33

يتكون الأصوات الانفية بأن يحبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم ولكن يخفض الحنك اللين الهواء من النفاذ عن طريق الأنف ومن الاصوات الانفية الميم والنون في اللغة العربية. [1]

الأصوات	الشنفرى		عروة بن الورد	
الأنفية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الميم	508	% 6.55	651	% 5.86
النون	540	% 5.80	6.17	% 5.56

نلاحظ من الجدول السابق أن نسبة تواتر الميم في ديوان الشنفرى 6.55 % وعروة بن الورد تواترها 5.86 % ونسبة تواتر النون عند الشنفرى 5.80 % وعروة بن الورد 5.56 % والملاحظة ان نسبة تواتر صوت النون أكثر من تواتر الميم.

بعد دراستنا الأصوات في ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد كأهم عنصر للموسيقى الداخلية نذهب الان لدراسة بعض العناصر المهمة الأخرى.

ب 2-تكرار الأصوات مجتمعة:

أ-التصريع: هو تغيير العروض عما تستحقه وموافقتها للضرب في حرف الروي والوزن وهو البيت الذي وافقت عروضه ضربة في الوزن والقافية وغيرت عروضه عما تستحقه لأجل موافقة ضربه بزيادة او نقص يسمى مرعا. [2]

ونجد ذلك في قول الشنفرى:

أَلَا أُمَّ عُمَرُو أَجْمَعتْ فإسْتَقَلتِ ومَا ودَعَت جِيرَانِهَا إذْ تولت [3]

ويظهر التصريع جليا من كلمتي (فإستقلت -تولت)

وقول عروة بن الورد:

أَقّلي عَلّي اللَومَ يا بِنْتَ مُنْذِرٍ ونَامِي وإِنْ لَمْ تَشْتَهِي الَنوم فاسِهَرِي [4]

[1] كمال محمد بشير، علم اللغة العام للأصوات، ص 122

[2] موسى بن محمد الميداني الاحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين بيروت، ط2، 1979، ص 337

[3] الشنفري، الديوان، ص 31

[4] عروة بن الورد، الديوان

ب–الجناس: هو من فنون البديع اللفظية ومن أوائل من فضوا إليه عبد الله بن المعتز فقد عده في كتابه ثاني أبواب البديع الخمسة البكري عنده وعرفه ومثل للحسن والمعيب منه وهو يعرفه بقوله " التجنيس أن تجيئ الكلمة تجانس اخرى في بيت الشعر والكلام ومجانستها لها أن يشبهما في التأليف حروفها " فمفهوم الجناس عند ابن المعتز مقصود كما نرى على تشابه الكلمات في تأليف حروفها من غير افصاح عما اذا كان هذا التشابه يمتد الى معاني الكلمات المتشابهة الحروف أم لا وهما قسمان تام وغير تام [1] ومن خلال استظهار ألفاظ ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد نجد ان هنالك ألفاظ جاءت بعض حروفها متقاربة في المخرج وبعضها متباعدة .

جدول يبين لنا بعض الوحدات الصوتية المتقاربة عند الشنفرى وعروة بن الورد:

شاعر	المتجانسان		الوحدة الصوتية المميزة		نوع التقارب في المخرج		نوع التباين في الدلالة	
الشنفرى	نبل	نحل	ب	ح	شفوي	وسط حلقي	سلاح	حشرات
عروة	لوم	نوم	ل	ن	لثوي	لثوي	العتاب	الاسترخاء

في قول الشنفرى:

كَأن خَفِيفَ (النّبْل) مِنْ فَوقَ عَجَسِهاَ عَوازِبُ (نحل) أَخَطَأ الغَارُ مُطَنِفَ [2]

في قول عروة بن الورد:

أُقْلِي علَى (اللوْمَ) يَا بِنتَ مُنـْذر ونَامِي وإِنْ لَمْ تَشْتَهِي (النوم) فَاسِهْري [3]

والملاحظة أن الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الثنائيات المتجانسة (نبل، نحل) و (لوم، نوم) كانت في الوسط ففي الثنائية الأولى بين النون والحاء وفي الثانية بين الميم والنون ومن امثلة الجناس في ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد.

[1] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم البديع)، ص 186-187

[2] الشنفري، الديوان، ص 54

[3] عروة بن الورد، الديوان، ص 35

يقول الشنفرى:

وَ(لَيْلَة) نَحْسُ يصَطْلِي القُوسْ رِبهَا وأَقْطَعَهُ (اللاتي) بِهَا يَتْنبِلْ (43)

جناس مقلوب ... ليلة = اللاتي

ويقول: **تبِيت بَعِيد النَوم (تَهْدِي) غُبوقهَا لِجَارَتِهَا إذَا (الهَدية) قُلتِ(38)**

هنا جناس مشتق ... تهدي فعل مضارع = الهدية مصدر (8)

ويقول: **وَأَسْتَفُ تُربِ الأَرضِ يلا لاَ يُرى لَهُ عَلَي مِنْ (الطولِ) امرؤَ (مُتَطَوِلَ) (38)**

جناس مشتق ... الطول (مصدر) = متطول (اسم فاعل)

ويقول عروة بن الورد:

فَغِربّتْ إِنْ لَمْ تُخْبِرهُم فَلاَ أُرَى لِي اليَومَ أَدْنَى مِنْكَ عِلْمًا وأخبِرًا

جناس (التاء –الهمزة) جناس متباعدين الوحدات الصوتية (34)

ج–التوازي: يعد التوازي من أفضل أنماط البديع وأحسنها تعبيرا عن مدى تقارب اللفظيتين وهو ما يقضي وقعا جماليا في النفس، وهو أن تتقارب الكلمتان في الوزن وفي حروف الروي، وقد كان وروده في الإنتاج الشعري للشنفرى وعروة بن الورد متنوعا وبصور مختلفة

وحين نكشف التناسب في الوزن نعتمد على النظام المقطعي للأصوات فتكون صور الكلمات عند الشنفرى كما يلي:

الرقم	الكلمة الأولى	الكلمات التي توافقها في الوزن والروي	الوزن المقطعي
1	يؤخر	يقصر	م ص+م ص م+م ص م
2	أجمعت	ودعت	م ص م+م ص+ م ص م
3	طارت	رامت	م ص ص + م ص م

1–ولَا ضَمَأ يُؤخِرَنِي وَجَــر وَلاَ خَمْصِ يَقْصِر مِنْ طُلاَبْ (30)

2–أَلاَ أَمْ عمرُو أُجمِعَتْ فَإِسْتَقَلِتْ وَمَا وِدْعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تُولَتْ (31)

3 –إِذَا فَزِعُوا طَارتْ بِأبْيضَ صَارِم وَرَامَتْ لَهاَ فِي حَفْرِهَا ثُم سِلتْ (36)

الكلمات المسجلة توافقت في الوزن المقطعي وكذلك في الحرف الاخير كما وردت تلك المقاطع متنوعة أحادية المقطع ثنائية المقطع كما وردة طويلة مفتوحة وطويلة مغلقة

النظام المقطعي للأصوات فتكون صور الكلمات عند عروة بن الورد كما يلي:

الرقم	الكلمة الأولى	الكلمات التي توافقها في الوزن والروي	الوزن المقطعي
1	تجلَّة	مذلَّة	ص ح+ص ح+ص ح+ص ح ح
2	العوالي	حوالي	ص ح+ص ح+ص ح ح+ص ح ح
3	علمت	عميت	ص ح+ص ح ص+ص حلال ح

1 –المَالّ فِيهِ مَهَابَةً وتَجَلـةُ والفَقْر فيِهِ مَذلَةُ وفَضُوحٌ (34)

2–وإنِي حِينَ تَشْتَجِرُ العوَالِي حَو إلَى الُّلبُّ ذُو رَأَي رَمَيتُ (21)

3–وَأكْفَى مَا عَمِلْتَ بِفَضْلِ عِلْم وَأَسأَلْ ذَا البَيانِ إنْ عَمَيْتُ (21)

الكلمات المسجلة توافقت في الوزن المقطعي وكذلك في الحرف الأخير كما وردت تلك المقاطع متنوعة أحادية المقطع، ثنائية المقطع، كما وردة طويلة مفتوحة وطويلة مغلقة وهذا ما يدل على براعة فن الشنفرى وعروة بن الورد.

د–التكرار: التكرار ظاهرة اسلوبية وتقنية من تقنيات التعبير الأدبي، يقوم أساسا على التكرار ألفاظ بحيث يشكل ترديدها نغما موسيقيا يعتمده المبدع لغايات إفهاميه أو دلالية أو جمالية، وللتكرار عند الشنفرى وعروة بن الورد بواعثهم النفسية وتراكم الشعورية تنم عن النفسية المتألمة وكثيرا ما كان التكرار عندهم إثراء للمعنى وإغناء للدلالة وتكثيفا للإيقاع، وقد ورد التكرار في الديوانين (479) بيتا بنسبة مئوية تعادل 48 % تقريبا فيما يلي نحاول التعرف الى محاور التكرار وأنماطه عن الشنفرى وعروة بن الورد والتي تمثلت في تكرار الحرف أو الكلمة او الجمل أو التكرار للصيغ المعنوية.

جدول يوضح التكرار عند الشنفرى وعروة بن الورد:

الشاعر	التكرار		الابيات
	العدد	النسبة المئوية	
الشنفرى	56	% 30	183
عروة	49	% 18	269

نلاحظ من الجدول السابق ما يلي:

أن ظاهرة التكرار عند الشنفرى حوالي 30 % وهي نسبة كبيرة مقارنة مع عروة بن الورد وهذا من أجل التأكيد

-تكرار الحروف: حين نتصفح ديواني الشنفرى وعروة بن الورد نجد تكريرهم لحروف بعينها داخل البيت الشعري الواحد وذلك رغبة منهم في تكثيف الايقاع أو رسم الصورة الشعرية أو الحالة الوجدانية النفسية التي تجول بخاطرهم.

وفي هذا المثال نجد طغيان حرف الروي (الباء) في بيت الواحد عند الشنفرى:

فشّن عَليهُم هِزَة السَّيْفِ ثَابِت وصَمَمَّ فيهم بِالحُسَامِ المُسَيبُ (28)

وأيضا عند عروة بن الورد:

لبِسنا زِمانا حُسنَهَا وشبِابِهَا ورُدَّتْ إِلَى شَعوَاءِ والرَأسِ أَشيَبُ (18)

فالشاعر يحرص على تكرار حرف الروي وتوزيعه على الشطرين مما يعطي ايقاعا مميزا وهو صوت الشفوي والجهوي وهو يدل على القوة، ونجد الشاعرين يكررا حرف (الراء) كقول الشنفرى:

لاَ تَقبِرُونِي إِنَّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُم وَلَكِن أَبْشِري يَا أُمَّ عَامرِ

ويقول عروة بن الورد

يُرِيح عَليَّ اللَيلُ أُضْيافِ مَاجِد كَرِيم ومَالِي سَارِحًا مَالُ مُقْتَرِهِ (38)

جاء توزيع حرف (الراء) منظما في الأشطر حيث ورد أربعة مرات في كل شطر فأحدث هذا التقسيم ضربات موسيقية متآلفة، وهو يفيد معنى الاستمرار وقد يلجأ الشاعرين إلى توظيف نوع من الأصوات لتتماشى وما يصبوا اليهما من تقرير في المعاني وإثراء للدلالة كقول الشنفري:

إِذْا احْتَمَلُوا رَأسِي وفِي الرَأسِ أَكْثِري وغُودِر عِنْد المُلْتَقى ثمَّ سَائِري (48)

تَعسَفَتْ منهُ بعد ما سَقط النَّــدَى غَما لَيْلَ يَخْشَى عليها المُتعَسِفُ (55)

ولَســتُ بِمهْيافٍ يُعَشَّي سَوَامَــه مُجَدَّعةً سُقْبَانَهَا وَهِي بَهــَلُ (61)

وقول عروة بن الورد:

كَان فِي قَيسٍ حَبيبًا مَاجِدًا فأتت نَهدٌ عَلَى ذلك الحَسِبُ (18)

لبِسْنَا زَمَانًا حُسْنَها وشَبَابِهَا ورُدّتْ إِلى الشَعواء والرَأسُ أشيبُ (18)

وسَائِليةَ أينَ الرحِيلُ؟ وسَائِل مِنْ يَسْألُ الصُعلوكَ أيْنَ مَذَاهِبه (19)

يكشف الشاعرين من صوت السين في هذه الأبيات والسين من الاصوات المهموسة التي تعبر جوهريا عن الهمس والسكون فهو يشكل عنصر لراحة وتقريب.

-تكرار الكلمات: يعتمد الشنفرى في ديوانه الى تكرار كلمات بعينها مثل قول الشنفرى:

-فربَّ وإذا نفَّرتْ حَمَامَهُ

-وربَّ خرْقٍ قَطُعتْ قِتَامَهُ

-وربَّ قَرْنٍ فُصِلتْ عِظَامَهُ

-وربَّ وادٍ جَاوزتْ أَعْلامَهُ

-وربَّ شَهْرٍ عَبَرتْ أيَامَـهُ

-وربَّ قَفْرٍ قد عَلَتْ آكَامَهُ (75)

أنشد الشاعر هذه الابيات بمناسبة رثاء يده المقطوعة , واذا أطلعنا على الابيات فإننا نلاحظ تكرار اللفظ (ربَّ) في بداية كل بيت نتج عن ذلك ايقاعا وموسيقيا متميزا تطرب له الآذان وترتاح له النفس كما افاد هذا التكرار الكثير بالرغم انه يستعمل كذلك للدلالة على التقليل، فهذه اليد

المبتورة لها مآثر وانجازات يشهد لها التاريخ، كما نلمس أن تكرار هذه الالفاظ يترجم ما يدسه الشاعر من أحاسيس حزينة تجاه اليد المفقودة، والملحوظ ايضا أن هذا النوع من التكرار غالبا ما استعمل في الرثاء كثيرا على الرغم من أن هذا النمط من الرثاء لم نعهده عند الشعراء العرب، فأحدث هذا التكرار اللفظي ايقاعا متميزا للمقطوعات الشعرية وأنتج تسلسل وتتابع لأجزاء القصيدة الواحدة أو فيما بين اجزائها , نجد نمط اخر مجاور له هو كذلك خلق ايقاعا ساهم في إثراء الجو التناسقي للأبيات.

ويقول عروة بن الورد:

هُمْ عَيّروني أنّ أُمّي غريبـةٌ وهل فِي كرِيم مَاجد مَا يُعَيّرْ؟

وقدْ عيّروني المال حِين جَمَعتَه وقَدْ عيّروني الفَقَر إذْ أنَا مُقِترا

وعيّرني قَومي شَبَابِي ولَمّتِـي متى ما بشار هطُ اِمرَئٍ يُتَغيّر (40)

أما تكرار فعل " عيروني " فيؤكد لنا أن غرض الشاعر من التكرار هو تقوية المعنى من دون النغم، فلم يأتي التكرار هنا مشيرا الى عروة بن الورد الذي يتخذ التكرار وسيلة ترنيمية يخرج منها الى غرض ما كما في تكرار حروف الجر والعطف، فتكرار فعل عيروني بدأ تكرار ترنيميا ليخرج الى تكرار غرضه إعلاء النغم وتقوية المعنى.

هـ –المقابلة: المقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب كقوله تعالى: [1] " فأما من أعطى وأتقى وصدَّق بالحسنى فسنيسره لليسرى وأما من بخل واستغنى وكذَّب الحسنى فسنيسَّره للعسرى ".

يقول الشنفرى:

ومَقْرُونةٍ شِمَالُهَا بِيَمِينَها أَجَنَبُ بزَّي مَاؤُهَا قدْ تعصرا (42)

تكرار جرف الميم في شمالها مع الشين والميم مع الياء في يمينها

ويقول أيضا: **وَأُعِدَّم أَحيَانًا وأغْنَى وَإِنمَا يَنَالُ الغَنِي ذُو البُعدة المتَّبذلُ (69)**

فكلمة أعدم معناها الفقر وهي حياة الصعاليك أما الغنى لا يربطه بزمانه لأنه مستحيل

[1] احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، مؤسسة المعارف، بيروت، ط2، ص 366-367

وكذلك قال عروه بن الورد:

المَالُ فِيه مَهابَة وتَحَّلةٌ والفَقِر فيِه مَذَلةُ وفضوحْ (24)

فمقابلة تظهر هنا بين سطر البيت الأول وسطر البيت الثاني (المال فيه مهابة = الفقر فيه مذلة)

ويقول أيضا:

وَأَكَفَى مَا عَلِمْتُ بِفَضْلِ عِلم وأَسَالُ ذَا البَيانِ إِذَا عَمِيتْ (21)

هنا المقابلة بين علمت في الشطر الأول وعميت في الشطر الثاني، وتكرار الميم مع اللام يقصد بها الافتخار بالعلم وتكرار الميم والياي في عميت يقصد بها الجهل

ثانيا: المستوي الصرفي:

الصرف ويقال هو "التصريف" وهو علم ذو أصول يعرف بها أحوال أبنية الكلمة التي ليست بإعراب ولا بناء وموضوعه الألفاظ العربية من حيت تلك الأحوال كالصحة والإعلال والأصالة والزيادة ونحوها [1]، ويعرفه ابن عقيل " في شرحه على ألفية " ابن مالك "بأنه علم يبحت فيه عن أحكام بنية الكلمة العربية وما لحروفها من أصالة وزيادة وصح وإعلال وشبه ذلك " [2] ويتناول هذا المستوى الأفعال والأسماء والحروف.

1-الأفعال: ما دل على حدث وزمن أو ما دل على معنى أي حدث وزمن تغيره به وهو ما وضع ليدل على معنى مستقر بالفهم والزمن جزء منه وينقسم بإعتبار زمانه ومعناه إلى متعدي ولازم وقوة أحرفه وضعفها إلى صحيح ومعتل. [3]

أ-حسب الزمن: احتوى الديوان الشنفرى على 400 تنوعت بين الماضي والمضارع والأمر، كما احتوى ديوان عروة بن الورد على 507 تنوعت بين الماضي والمضارع والأمر.

- الفعل الماضي: هو ما دل على حدث وقع في زمن مضى قبل زمن التكلم ومن علاماته قبول تاء الفاعل وتاء التأنيث الساكنة وهو مبني دائما.

[1] احمد الحملاوي، شد العزف في فن الصرف، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2003، ص 09

[2] ابن عقيل، شرح عقيل على ألفة ابن مالك، ط5، 2007، ص 232

[3] مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، دار الفكر لبنان، ط1، 2006، ص 23-36

– **الفعل المضارع:** فعل يدل على الحركية الآتية بقوة، وهو حدث مقترن بالزمن الحاضر أو المستقبل والأساس فيه يكون معربا.

– **فعل الأمر:** هو ما دل على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب مع قبوله ياء المخاطبة بغير لام الأمر ونون التوكيد، ودلالته على الطلب. [1]

وسوف نحاول إحصاء وإظهار عدد مرات استخدام الأفعال في صيغها المختلفة عند كل من الشنفرى وعروة.

اسم الشاعر	العدد / النسبة	ماضي	مضارع	أمر	المجموع
الشنفرى	العدد	216	176	08	400
	النسبة	% 23.9	%19.4	%0.89	
عروه بن الورد	العدد	237	242	28	507
	النسبة	%26.13	%26.68	%3.08	

ومن الجدول نلاحظ ما يلي:

الأفعال المضارعة أكثر استعمال عند الشنفرى وعروه بن الورد واحتل الفعل الماضي ثم فعل الأمر.

– **الماضي:** احتل ديوان الشنفري وعروه على ثلاثة مئة واثنان وتسعون فعل ماضيا ومن بينها أفعال ناقصة مثل كان، أصبح، أمسى ... وتقدر نسبتها بـ 23.9% عند الشنفرى و26.13% عند عروه بن الورد ومن نماذج الفعل الماضي ما نجده في قول الشنفرى:

إِذَا انْفَلَتَتْ مِنِي جَوادَ كَرِيمَـة وَثَبِتُ فَلَمْ أُخْطِئ عِنَانَ جَـوادِي

فَصَاحتْ بِكَفَى صَيْحةِ ثُمَّ رَاجَعْت أَنِينَ المَرِيضَ ذِي الجراحَ المشججْ

بعيني مَا أَمُسَتْ فَبَاتَت فَأَصْبَحَت فَقَضَـتْ أُمُورًا فاسْتقَلتْ قوَلتِ [2]

الأفعال الماضية: (راجعت، انفلتت، فصاحت، أمست، فأصبحت).

ويقول عروه بن الورد:

[1] صالح بالعيد، التراكيب النحوية وساقات المختلفة عند الامام عبد القادر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 110-111-112

[2] الشنفرى، الديوان، 44-31

فـرُغمَ العَيش إلفُ فِنَاء قَوم وإِنْ آسوكَ والمـَوت الرَّواحَ

قَالتِ تَمَاضرُ إِذْا رَأَتْ مَالي خوى وجــفَا الأقَارِب فَالفؤاد قَرِيحَ

لَبِسْنَا زَمَانًا حُسْنـَهَا وَشَبـَابَها وَرُدتْ إِلى شَعواء والرَأْسَ أشيبُ [1]

الأفعال الماضية (رغم، قالت، رأت، لبسنا، وردت)

– المضـارع: احتوى ديوان الشنفرى وبن الورد على 418 فعل مضارع وتقدر نسبتها 46.08%، تقدر نسبتها بـ 19.40% عند الشنفرى و26.68% عند عروة بن الورد ومن نماذج الفعل المضارع ما نجده في قول الشنفرى:

أَضَعتْم أَبِي إِذَا مَالِ شِقَ وِسَادِهِ عَلَى جِنَفَ قَدْ ضَاعَ مِنْ لَمْ يُوسَّدِ

فَإِن تَطعنُوا اَلْشَيخ الذي لَمْ تُفَوقوا مَنِيَّتهُ وغبْتُ إِذَا لَمْ أُشْهِـدْ

فطعنه خلسن منكم قد تركتــها تمج على أقطارها سم أسود [2]

الافعال المضارعة (تطعن، تفوقوا، يوسد، تركتها)

ويقول عروة بن الورد:

إِذَا مَا أَرَدْتُ المَجْد قَصَّر مَجدُهَمْ فَأَعيَا عَلَى أَنْ يُقَارِبنِي المَجْدُ

فِيَا لَيْتَهُمْ لَمْ يُضْرِبُوا فِي ضَرْبَةً وَأَنِي عِنُد فِيهمَ وَأبِي عَبــدْ

ثَعَالِب فِي الحربِ العَوالِ فإِنْ تبُخ وتنفَرِج الجُلّى فَإِنَهم الأُسَد [3] (26)

الأفعال المضارعة (يقاربني، يضربوا، تبخ، تتفرج).

– الأمر: احتوى ديوان الشنفرى على 36 فعل في زمن الأمر اي نسبته 3.97%، تقدر نسبتها بـ 0.89% عند الشنفرى و3.08 % عند عروة، ومن نماذج أفعال الأمر نجد في قول الشنفرى:

دَعِينِي وَقُولِي بَعْدُ مَا شِئْتِ إِنَّنِي سَيُغَدِى بِنْعَشِي مَرَّة فـَأَغَيَّبُ [4]

فالفعل (دعيني وقولي) أمر وفي قول عروة بن الورد:

---

[1] عروة بن الورد، الديوان، ص 18-24

[2] الشنفرى، الديوان، ص 35

[3] عروة بن الورد، الديوان، ص 26

[4] الشنفرى، الديوان، ص 27

أَقلّي عَلى اللومَ يَا بِنْتَ مُنَذرْ ونَامِي وَإِن لَمْ تَشْتَهِي النَوْمَ فَاسْهَرِي بِهَا [1] (35)

ذَرِينِـي وَنَفس أَمْ حِسّام إِنني قَبْـل أَنْ لاَ أملك البيَـع مُشْتَـــرِي

فعل الأمر (أقل وذريني).

– من خلال دراستنا لأفعال ديوان الشنفرى وعروة بن الورد نلاحظ سيطرت الزمن الماضي لأن أغلب الديوانين جاءت سردا للأحداث التي جرت للشاعرين ووصف للأوضاء الاجتماعية السائدة من جوع وفقر وتمرد وتشرد، أما أفعال المضارع فقد وردت بنسبة أقل من الماضي وذلك لأن الفعل المضارع يدل على الاستمرار والدوام،

أما فعل الأمر فقد ورد بنسبة أقل من المضارع والماضي وهي تدل تارة على الجرأة والشجاعة وصمود الشاعرين أما الحياة وظروف الصحراء القاسية ومرة أخرى على الصمود والاستمرار في البقاء والعيش.

ب–حسب الصحة والإعتلال: تنقسم الأفعال إلى صحيحة ومعتلة

– الصحيحة: هو ما خلت أصوله من أحرف العلة وهو ثلاثة سالم، مهموز، مضاعف

1–السالم: هو من سلمت أصوله من أحرف العلة (الهمزة والتضعيف). [2]

2–المهموز: هو ما كان أحد أحرفه الأصلية همزة وهو ثلاثة أقسام مهموز الفاء، مهموز العين، مهموز اللام. [3]

ونجد مثل ذلك في قول الشنفرى:

وتَشْرَبُ أُسَارِي القطا الكُدْرُ بَعدمَا سَرتْ قِربًا أحْنَاؤها نتصَلِصَل [4]

ويقول عروة بن الورد:

أتَجعل إِقْدامِي إِذَا الخَيلُ أحْجَمتْ وكرّي إِذَا لَم يَمَنع الدِّبر مانِع [5]

فعل صحيح سالم في (تشرب، سرت، يمنع ...).

[1] عروة بن الورد، الديوان، ص 35

[2] أحمد الحملاوي، شد العرف في فن الصرف، ص 18-19

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، ص 139

[4] الشنفرى، الديوان، ص 66

[5] عروة بن الورد، الديوان، ص 47

ويقول عروة بن الورد:

أبى الحفص مَنْ يغشُاك مِنْ ذي قرابة ومن كُل سواد المعاصمي تعتِري [1]

ويقول الشنفرى:

وأُلِفُ وجهُ الأَرْضَ عِنْد افتِراشِهَا بأهدأ تُبْنِيه سَنَاسِنُ فُحَّلُ [2]

فالفعل (ألفى، أبى) مهموز الفاء.

3-المضاعف: هو ما كان أحد أحرفه الأصلية مكرر لغير زيادة وهو قسمان مضاعف ثلاثي ومضاعف رباعي ويقال له الأصم لشدته. [3]

نجد في قول الشنفرى:

فَشنَّ عليْهُم هِزَّة السَّيفِ ثَابت وصمَّمَ فِيهم بِالحُسَامِ المُسَّيبُ [4]

ويقول عروه بن الورد:

يَعِدّ الغِنى مِنْ نَفْسِهِ كُلَّ لَيْلَة أُصَاب قِراهَا مِنْ صَديقٍ مُيسَّر [5]

فالأفعال (فشن، يعد) من ثلاثي المضاعف

- **المعتل:** هو ما كان أحد أصوله حرف علة وينقسم إلى مثال وأجوف وناقص

1-المثال: ما كان فاؤه علة

2-الاجوف: ما اعتلت عينه

3-الناقص: هو ما كانت لامه حرف علة [6]

ونجد في قول الشنفرى:

ولَسْتُ بِعَلَّ شرُّهُ دُونَ خَبْرِهِ أَلَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ [7]

---

[1] عروة بن الورد، الديوان، ص 36

[2] الشنفرى، الديوان، ص 67

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، دارالفكرالعربي، القاهرة، دط، ص 140

[4] الشنفرى، الديوان، ص 28

[5] عروة بن الورد، الديوان، ص 37

[6] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 36

[7] الشنفرى، الديوان، ص 62

ويقول عروة بن الورد:

أَخَذتْ مُعاقِلِهَا اللقاحُ لمجلسٍ حول ابنْ أَكْثم مِنْ بنِي أنْمَارِ [1]

فالأفعال (ألف، أخذت) معتلة الفاء

ويقول عروة بن الورد:

وإنْ فازَ سَهمي كفكم عَنْ مقاعدٍ لكُمْ خَلفَ أَوْبَارَ البيوتْ ومنظِر [2]

ويقول الشنفرى:

تَخَافُ علينَا العَيْلَ إنْ هِي أكثُرتْ ونَحْنُ جِيَاعٌ أيَّ آل تألَّتِ [3]

فالأفعال (فاز وتخاف) معتلة العين

كما يقول الشنفرى:

وَأسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْض كيلا يُرى لَهُ عَلَّي مِنْ الطَّوْلِ امرؤُ مُتطولُ [4]

ويقول عروة بن الورد:

إذَا المرْء لَمْ يُطلبُ معَاشًا لِنفسِهِ شَكَا الفقرِ أو لام الصِديق فأكثرا [5]

فالأفعال (يرى، شكا) معتلة اللام

ويمكن حصر الافعال الصحيحة والمعتلة وانواعها عند الشنفرى في الجدول التالي:

[1] عروة بن الورد، الديوان، ص 42

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 36

[3] الشنفرى، الديوان، ص 35

[4] الشنفرى، الديوان، ص 62

[5] عروة بن الورد، الديوان، ص 44

الصحيح				المعتل		
نوعه	سالم	مهموز	مضاعف	مثال	اجوف	ناقص
عدده	164	21	29	58	49	31
النسبة	% 46.6	% 5.6	% 8.24	% 16.48	% 13.9	% 8.80
المجموع	% 60.44			%39.18		

ويمكن حصر الأفعال الصحيحة والمعتلة وأنواعها في الجدول التالي:

الصحيح				المعتل		
نوعه	سالم	مهموز	مضاعف	مثال	اجوف	ناقص
عدده	121	10	89	21	28	23
النسبة	% 41.43	% 3.42	%30.48	% 7.20	% 9.59	% 7.88
المجموع	% 75.33			% 24.68		

من خلال دراستنا للأفعال التي وظفها الشنفرى وعروة بن الورد من حيث الصحة والاعتلال لاحظنا نسبة الافعال الصحيحة أعلى بكثير من نسبة الأفعال المعتلة حيث نسبة الافعال الصحيحة عند الشنفرى 60.44 % وعند عروة بن الورد 75.33 % حيث غلب في الافعال الصحيحة نوع الفعل السالم نسبته عند الشنفرى 46.60 % وعند عروة بن الورد 41.43 % ثم نوع المضاعف نسبته عند الشنفرى 8.24 % وعروة بن الورد 30.48 % ثم نوع المهموز نسبته عند الشنفرى 5.6 % وعروة بن الورد نسبته 3.42 %.

ج–حسب التجريد والزيادة:

المجرد: ما كانت أحرف ماضيه كلها اصلية لا يسقط حرف منها في تصريف الكلمة بغير علة، وقد بلغ عدد الأفعال المجردة في الديوانين أكثر من عدد الافعال المزيدة [1]

من قول الشنفرى:

خَرجْنَا فلَمْ نَعْهِد وقَلتْ وصَاتُنِا ثمانِية ما بَعدَها مُتعَتبُ [2]

من قول عروة بن الورد:

سَقى سَلَمى وأيْن دَيارُ سَلمى إذَا حَلَّت مُجاورةَ السرِيرُ [3]

فالأفعال المجردة هي (خرج، سقى)

المزيد: هو ما زاد حرفا او أكثر على حروفه الاصلية وهو ما كان بعض أحرف ماضيه زائدة عن الاصل وحروف الزيادة عشرة كما جمعها علماء النحو في كلمة " سألتمونيها " ولا يزيد عن غيرها الا إذا كان الزائد من جنس أحرف، فكل حرف يضاف الى الفعل يغير من دلالته حيث يتفق علماء العربية على أن الزيادة في المبنى تعني الزيادة في المعنى. [4]

والافعال المزيدة الموجودة في ديوانين الشنفرى وعروة بن الورد قليلة جدا، زمن امثلتها في الديوانين نذكرها بأوزانها:

- أفعل: وهو وزن المزيد بحرف مثل أكثر، أجمل، أصبح
- فاعل وهو وزن المزيد بحرف مثل سارك
- فعَّل: هو وزن المزيد بحرف مثل ردَّد
- انفعل: وهو وزن المزيد بحرفين مثل اندفع
- استفعل: هو وزن المزيد بثلاثة أحرف مثل استقلت، استمرت

[1] مصطفى الغلايني، جامع الدروس العربية، ص 36–37

[2] الشنفرى، الديوان، ص 27

[3] عروة بن الورد، الديوان، ص 31

[4] مصطفى اسعد النادري، نحو اللغة، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية بيروت، ط1 2002 ص، 13

ويقول الشنفرى:

فَدَّقت وحَلَّتْ واسْبَكَرّتْ وأكمِلَتْ فلو جنَّ إنسَانِ مِنَ الحُبْسِ جنَّنتِ [1]

ويقول عروة بن الورد:

ولا يُستَضام الدهْرَ جَارِي وَلاَ أُرى كَمنْ بَات تَسري للصَديِق عقَارِبُه (19) [2]

فالأفعال المزيدة (اسبكرَّت، يستضام)

2–الاسماء: الاسم كلمة تدل على معنى في نفسها غير مقترن بزمن وتنقسم الى جامدة ومشتقة

أ–الجامد: هو ما اتجل ووضع الدلالة على معناه ولم يؤخذ من لفظ غيره أو هو ما لم يؤخذ من غيره ودل ذات معنى من غير ملاحظة صغته ويظم اسم الذات واسم المكان واسم المعنى واسم المبنى.

– اسم الذات: يقابل اسم الذات اسم المعنى وهو ما دل على معنى يدرك بالذهن وذلك كالمصادر الدالة على الأحداث، ومن اسماء الذات في ديوان الشنفرى نجد: الذئاب، الأفاعي، الأسد ... [3]

ومن ذلك قول الشنفرى:

هُمُ عرفُوني ناشِئًا ذا مَخيلَةٍ أَمشَّي خِلاَل الدَّار كالأسد الورْد (42) [4]

عليه نُسارِيٌّ على خُوطِ نبْعةٍ وفوق كُعْرقُوب (القَطَاةِ) مُدَحْرج(40)

ويقول عروة بن الورد:

(ثعالبُ) في الحَرب العّوانِ فإن تبُخ وتَنْفِرج الجُلىّ فإنّهُم (الأسْدُ) (26) [5]

اسم الذات (الأسد –ثعالب)

– اسم المكان: وهو اسم مصوغ لمكان وقوع الفعل [6]

ومن اسماء المكان الذي استعملها الشنفرى نجد:

---

[1] ديوان، الشنفري، ص 19

[2] ديوان عروة بن الورد

[3] مصطفى اسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 13

[4] الشنفرى، الديوان، ص 42

[5] عروة بن الورد، الديوان، ص 26

[6] مصطفى اسعد النادري، نحو اللغة العربية ص 14

فِضجَ وضجَّتْ بالبراح كَأنها وإيّاه نوحُ (فوق) علياء ثَكَّلُ

فَلا جِزعُ مِنْ خلَّةٍ مُتكشَّفُ ولا مَرِحٌ (تَحْتَ) الغِنَى أتَخيَّلُ [1]

ويقول عروة بن الورد:

أحَادِيثُ تُبقَى والغِنى غَيْرُ خَالدٍ إذَا هُو أَمسى هَامِةً (فوق) صُيَّرْ

عَجِبْتُ لَهُم إِذْ يَخْنِقُون نُفُوسِهم ومَقْتلِهُم (تحت) الوغى كان أعذرا (60)

أخـذتَ (وراءنَا) بذِئابِ عَيشُ إذا مَا الشمسُ قامِـت لا تزُولُ [2]

اسم المكان (تحت، فوق، وراء)

اسم الزمان: وهو اسم مصوغ لزمان وقوع الفعل، ومن اسماء الزمان الذي استعملها الشنفرى نجد:

فَـأيَّمْتُ نِسْوانًا وأيتمْـتُ إلْـدَةً وعُدْتُ كَما أَبْدَأْتُ (واللَّيلُ) أَلْيلُ (70)

ونائِحَةٍ أوْحَيْتُ في (الصُّبحْ) سَمْعهَا فرِيعَ فؤادِي وإِشْمَأزَّ وأنْكَرَ (46)

ويقول عروة بن الورد:

يَعُدَّ الغِنى من نفسه كلّ ليلة أصابَ قِراها من صديق ميسَّر (37)

ولكنها والدّهر (يوم) و(ليلة) بلادُ بَها الأحْناءُ والمُتضَّيد (38)

اسم الزمان (الليل، الصبح، ليلة، يوم)

الافراد والجمع: وقد تبين لنا من خلال تجولنا في ديواني الشنفرى وعروة بن الورد تشاكلاته على النحو التالي: (النفس، نفوس) (سماء، سموات).

الاسماء المفردة: في ذلك (الأرض، انسان، أم، المرء، الفقير ...)

يقول الشنفرى:

كأن لها فِي الأرض نسْيَا تقصهُ علَى أمُــهَا وإن تُكلمك تَبْلتَ

فذقتُ وجَلتْ واسَبكْرتْ وأكمِلت فلو جُنَّ إنسانِ مِنْ الحُسْنِ جُنَتِ (33)

ويقول عروة بن الورد:

---

[1] الشنفرى، الديوان، ص 8

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 9

إذِا المَرءُ لَمْ يبْعثْ سَوامَا ولَمْ يُرَحْ عَلـيْهِ ولَمْ تَعطِف عَليه أَقَارِبَهُ

فللمَوتُ خَيْر للفَتَى مِنْ حياتــه فقيرًا ومن مولىً تدبُّ عَقَارِبَهُ (19)

أسماء الجمع: نحو (ثعالب، أخوالي، الاصحاب، الصعاليك، الليالي، السيوف ...)

يقول عروة بن الورد:

ثعالبُ في الحرب العّوان فإن تُبخ وتَنفرِج الجُلّى فإنهمُ الأَسَــدْ

مَا بِي مِنْ عَارٍ إخالُ علمتــهُ سِوى أنَّ أخوالِي إذَا نُسبوا نَهدُ (26)

وقلتُ لأصْحَابِ الكنيف تَزجّلـوا فَلَيس لكم في ساحةِ الدَارِ مقعدْ (28)

ويقول الشنفرى:

هُـنالِك لا أرْجُو حياة نَسرُّني سَجِيسَ الليالِي مُبسَلاً بالجَرَائِر (48)

ظللنا نُفرِّي بالسيوف رؤوسهم ونرشُقُهم بالنبل بين الدَكَـادِكِ

ألَا هَلْ أتَى عَنا سُعادَ ودَونُها مَهَامِهُ بِيدٌ تعتلي بِالصعَـاليكِ (85)

فنلاحظ مما سبق أن اسماء الجمع كان حضورها قوي على الاسماء المفردة وهذا للدلالة على الحياة الاجتماعية الواقعية التي يعيشها كل مخلوق وفرد عاش على هذه الارض لأن هذا الواقع موجود بالفعل خاصة الفرق بين الطبقات الاجتماعية التي تعيشها الصعاليك، أما الافراد فكان للدلالة على الواقع كل واحد كالفقير

التعريف والتنكير: فقد استعمل الشاعران الأسماء تارة معرفة وتارة نكرة ونرصد فيما يلي (أسماء، سماء) (الأرض، أرض) أضف الى ذلك أيضا الأمثلة التالية لأسماء المعرفة نحو (الأم، الأسد) وهذا للدلالة أن التعميم أما الاسماء النكرة فتجدها في (أرض، نفس ...) للدلالة على التخصيص.

اسم المعنى: هو ما دل على معنى لا يقوم بذاته بل يقوم بغيره ومعناه وهو نوعان اسم معنى واسم وجودي، واسم معنى عدني يتضم اسم معنى وجودي [1] كالكرم، المجد، الجود ...

ويتضم اسم معنى عدني كالبخل، قبيح ...

يمثل الجدول أسماء معنى الوجودي والعدني

[1] محمد بن جابر الهواري، تح عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد شرح ألفية بن مالك، المكتبة الأزهرية التراث، دط،2000، ص215-216

اسم الشاعر	معنى الوجودي	معنى عدني
الشنفرى	كريم	ظلام –كذب –فقر
عروة بن الورد	كريم –مجد –فؤاد	قبيح –مذلة –بخل

من الجدول نجد أن أسماء المعنى الوجودية غلبت على المعنى العدني في الديوانين، ومن أمثلة الديوانين نجد:

يقول الشنفرى:

وفِي الأرْض منأى (للكَرِيم) عنْ الأذى وفِيها لِـــــمن خـَاف القِلَى متعزّلُ

ولسَـتُ بِمْحَيارِ (الظّلام) إذا انتْحَتْ هُدَى الهْوجَل العَسّيف يَهْمَاءُ هُوَجَلُ [1]

ويقول عروة بن الورد:

قعَيدكِ عمَر الله هل تعلميني (كريمًا) إذا اسَودَّ الأنَاملُ أَزهَرا

خاطِرْ بنفسك كَيْ تُصيبَ غنيمةً إذَا انْفَعُودَ مع العِيالْ (قبيحُ) [2]

اسم المعنى ويظم الضمائر الشخصية، ضمائر الموصول، ضمائر الإشارة [3]

اسم الشاعر	الضمائر الشخصية	الضمائر الموصولة	ضمائر الاشارة
الشنفرى	هو –هي –نحن –هم	الذي –اللَّاتي	هذا –ذو
عروة بن الورد	أنت –نحن –هو –هي	الذي	ذاك –ذو –ذي

ونجد في قول الشنفرى:

إذا (هو) أَمْسى آبَ قُرّة عَينِه مَآب السَّعيد لم يَسلْ أين ظلَّتِ (33)

خرِجنا مِنْ الوَادي (الذي) بين مُشعل وبينَ الجَبا هَيْهاتْ أنشأتُ سُربَتِي (34)

[1] الشنفرى، الديوان، ص 62

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 25

[3] محمد جابر الهواري، تح: عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد شرح ألفية بن مالك، ص 215-216

(هذا) ريح الموتِ أسد بن جابر (50)

ويقول عروة بن الورد:

وقلب جَلاَ عنه الشكوك فَإنْ تشأَ يُخَبَّرك ظهر الغيب ما (أنت) فَاعلُ (62) [1]

شيدَّ الحليمُ منهم عَقَدَ حبلــهِ ألا انما يأتِي (الذي) كان حُذّرا (41)

وأَنّ المنَايَا تَغْرُ كُلَ ثنيَّــةٍ فهل (ذاك) عما يتبَغى القومُ مُحِصر؟ (39) [2]

- الضمائر الشخصية: (هو، أنت)

- الضمائر الموصولة: (الذي، اللاتي)

- ضمائر الاشارة: (هذا، ذاك)

يقول الشنفرى:

وليلة نحْسٍ يَصْطَلي القوس ربَّها وأَقطُعَهُ (اللاتِي) بِها يَتنبلُ (69)

الأسماء الموصولة: وتسمى اسماء النواقص ونقصانها لأنها في نفسها غير تامة وانما تتم بالصلة وبذلك جعلت مع صلتها كالشيء الواحد [3]، وقد وردت الاسماء الموصولة في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد ونذكر منها:

إنّي لأعَلَمُ أَنْ حَتْفِي فِي (التِي) أخْشَى لَدى الشُّرب القليلِ المُنزِفِ (56) [4]

فالأسماء الموصولة لم ترد في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد الا بنسبة قليلة جدا فورد (اللاتي، الذي، التي).

الأسماء الموصولة هي: الذي

ب –المشتق: هو ما كان مأخوذ من الفعل أو هو ما أخذ من غيره ودل على ذات مع ملاحظة صفة وأصل المشتقات عند البصريين المصدر ويشتق من المصدر الماضي المضارع والامر، اسم الفاعل، اسم المفعول، اسم التفضيل، اسم الزمان، اسم المكان واسم الآلة. [5]

[1] الشنفرى، الديوان، ص 37

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 25

[3] محمد جابر الهواري تح: عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد ص 215-216

[4] الشنفرى، الديوان، ص 56

[5] احمد الحملاوي، شدة العرف في فن الصرف ص 59-60

اسم الشاعر	المشتق	نوعه
الشنفرى	متطول –متعوج أجمل –أعجل	اسم مفعول اسم تفضيل
عروة بن الورد	ممنوح –معهود أجدر قاطع —صائع	اسم مفعول اسم تفضيل اسم فاعل

وقد وردت الاسماء المشتقة في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد ونذكر منها:

وأسْتفُّ تُرْبَ الأرض كيْلاَ يُرى لَـهُ عليَّ من الطول آمْرو مُتطوِّل (الشنفرى 62)

شَكَا وشَكَتْ ثمَّ أَرْعَوىَ بَعْدُ وآرْعوتْ وللصَبرُ إن لم ينفع الشَّكو أجْمَلُ (65)

قَدْ حَانِ قِدحُ عِيَالْ الحَيَّ إذْ شَبِعُوا وآخرٌ لَذِوي الجَيْرانِ مَمْنُوحُ (عروة 25)

فذلك إنْ يَلقِ المَينِة يَلْقَها حَمِيدًا وإن يَسْتَغِنْ يومًا فَأَحِدرِ (37)

ونلخص من الجدول السابق لديوان الشنفرى وعروة بن الورد أنهما قد استطاعا أن يستخدما قدرتهما في التعبير عن صياغة الاسماء والاستعانة بصيغة المبالغة، اسم المفعول، إسم الفاعل في التعبير عن حياة الصعاليك في العصر الجاهلي.

الحروف: ما دل على معنى في غيره وليس له علاقة يتميز بها كما للاسم والفعل هو ثلاثة اقسام حرف مختص بالاسم كحروف الجر والاحرف التي تنصب الاسم وترفع الخبر وحرف مشترك بين الأسماء والأفعال كحروف العطف وحرفي الاستفهام. [1]

أ –حروف الجر: الواردة في ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد هي: على، في، عن، إلى، من فنجد:

[1] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها

الحروف	من	على	الى	عن	في
الشنفرى	38	21	03	03	28
عروة بن الورد	56	16	07	08	36

ومن الأمثلة التي وردت في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد حروف الجر ونذكر منها

يقول الشنفرى:

ثَلاثَا علَى الأقْدامِ حتَّى سَمَا بِنَا على العَوْصِ شَعْشاعٌ مِنْ القَوْم مِحْرَبُ (28)

ولَوْ لَمْ أَرِمْ فِي أَهْلَ بَيْتِي قَاعد أتتنِي إِذن بيْن العَمُودِ وبْين حمَّتي [1] (38)

ويقول عروة بن الورد:

فَيلْخَف بالخَيراتِ مَنْ كَان أهلُهَا وتَعلم عَبْس رأس مِن تيصَّوب (18)

أَلَيْس عَظِيمًا أن تلمَّ مَلمة وليسَ عَلَيْنَا فِي الحُقُوقِ مُعول [2] (62)

من الجدول نجد حرف الجر من تكرر عند الشنفرى ثمانية وثلاثون وعند عروة بن الورد تسعة وخمسون وهو غالب في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد، ثم حرف الفاء وعلى على الترتيب، أما حرفا الى وعن كانا بنسبة قليلة جدا، ومعاني هذه الحروف كثيرة منها ما يدل على الاستعلاء، الظرفية والتعليل ...

ب –حروف العطف: الواردة في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد هي: الفاء، أو، الواو، ثم فنجد:

حروف العطف	أو	و	ف	ثم
الشنفرى	18	168	13	11
عروة بن الورد	07	126	16	12

ومن الأمثلة التي وردت في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد حروف العطف فنجد

[1] الشنفرى، الديوان، ص 28-38

[2] عروة بن الورد ص 18-62

يقول الشنفرى:

فَدَقَّتْ، وَجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ، وأكملت فَلَوْ جُنَّ إِنْسَانٌ مِنْ الحُسْنِ جُنــَّتِ (33)

سَراحِينُ فِتْيانٌ كأنَّ وُجُوهَهُــمْ مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ المَاءِ مُذْهَــبُ [1] (28)

ويقول عروة بن الورد:

وأبْـعَدَهُمْ وأهونَهُم عَليهُم وَإن أمسَـى له حسَب وخيرا (45)

فَجُوع لأهل الصَالِحين مَنْزلَة مُخوف زَادُها أن تُصِيبَك فأحْذَرا [2] (36)

من الجدول نجد حرف العطف الواو أكثر استعمالا في هذا الصوت من خصائص إذا يحدث بتدافع النفس في جوف الفم مع انضمام الشفتين ويجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب، فقد تكرر مئة وثمانية وستين مرة في ديوان الشنفرى ومئة وسته وعشرين مرة في ديوان عروة بن الورد ثم حرف أو ثم الفاء وثم على الترتيب

ج –حروف الاستفهام: هو حركة بيانية تعبر عن واقع نفسي أو فكري ينتج عن اللبس والحيرة أو عن الإلحاف أو الإلحاح، وهو يعيد التجربة عن السرد والملل والرتابة، أو هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل [3]، وقد أورد الشنفرى وعروة بن الورد في ديوانيهما: كيف وهل، فنجد:

الاستفهام	كيف	هل
الشنفرى	1	4
عروة بن الورد	3	6

ومن الأمثلة التي وردت في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد حروف الاستفهام فنجد:

يقول الشنفرى:

[1] الشنفرى، الديوان، ص 28-33

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 36-45

[3] إيليا الحاوي، فن النقد والادب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ص 254

يَا صَاحِبَيَّ (هَلِ) الحِذَارُ مُسَلَّمي أَوْ (هَلْ) لِحَتْفِ مَنِيَّةٍ مِنْ مَصْرِفِ (56)

ألا (هَلْ) أتَى عَنّا سُعادَ ودُونَها مهامِهُ بِيدٌ تَعْتَلِي بالصَّـعالِكِ (57)

ولا جُبَّإٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ (كَيْفَ) يَفْعَلُ [1] (61)

ويقول عروة بن الورد:

قَعيدَك عمر الله (هَلْ) تَعْلَمِينَنِي كَرِيمًا إذا أسوَّد الأنَامِلِ أزْهَرَا (34)

هُم عَيَرُونِي أنَّ أمِّي غَرِيبَـةٌ وَ(هَلْ) فِي كَرِيم مَاجِدِ مَا يُعَيّر؟ (40)

(فَكَيْفَ) وقَدْ ذَكَيتُ واشْتَدَّ جاني سُلَيْمى وعِنْدي سَامِع وَمُطِيـع (47)

و(كَيْفَ) تُرْجِيهَا وقَدْ حِيْلَ دُونَها وقَدْ جَاورَتْ حَيًا تَبلمينُ منكـــر [2]

من الجدول نجد حرف الاستفهام (هل) أكثر استعمالا من حرف (كيف) بينما لماذا لم ترد في الديوانين (33)، فتكرر (هل) أربع مرات عند الشنفرى وسته مرات عند عروة بن الورد، بينما كيف قد وردت عند الشنفرى مرة واحدة وعند عروة بن الورد ثلاثة مرات، كما وردت حروف النصب وحروف الشرط وكذلك أدوات التشبيه فيقول الشنفرى:

فَيَا جَارَتِي وأنت غَيْرُ مُلِيمَةٍ (إذا) ذُكِرَتْ ولا بِذَاتِ تَقَلَتِ (32)

لَقَدْ أعْجَبَتْنِي لا سَقُوطاً قِنَاعُها (إذا) مَشَتْ ولا بِذَاتِ تَلَفُّتِ

تَحُلُّ، بِمَنْجاةٍ مِنَ اللَّوْمِ، بَيْتَها (إذا) ما بُيُوتٌ بِالمَذمَّةِ حُلَّتِ

ويقول عروة بن الورد:

(إذَا) ما أرَدْتُ المجدَ قصَّر مَجْدُهُم فَأعْيَا عَلَيَّ (أَنْ) يُقَارِبَنِي المجْدُ (26)

و(إذَا) افْتقرتُ (فَلَنْ) أرى مُتَخَشعًا لِأَخِـي غِنى مَعرُوفِه مَكْدُودُ (27)

3-المستوى البلاغي:

حظيت الجملة في اللغة العربية بنصيب وافر من اهتمام النحاة العرب ودرسوا انواعها و أنماطها وصورها , وقد عرَّف القدماء الجملة ووضعوا لها حدودا وكذا المحدثون حاولوا الافادة منها في علم

[1] الشنفرى، الديوان، ص 56-57-61

[2] عروة بن الورد، الديوان، ص 33-34-47

اللغة الحديث، يقول الخطيب القروني " الجملة هي ما تركب من مسند (محكوم به) ومسند اليه (محكوم عليه) أو ما كانت مستقلة بالفهم، ولها ركنان : محكوم عليه ومحكوم به، يسمى الاول مسند اليه والثاني مسندا " ويعرفها محمد أسعد الجملة في قوله : " قول مؤلف من مسند ومسند اليه , ومرادفة للكلام وانما هي أعم منه , فشرطه الافادة بخلافها " [1]

أولا الجملة الخبرية:

أ –الجملة الاسمية: هي التي يتصدرها اسم يكون بموقع المسند اليه [2] ويعرفها " ابن هشام " الجملة الاسمية هي التي صدرها اسم مثل (زيد قائم)، (هيهات العقيق) و (قائم الزيدان) [3]، فالجملة الاسمية مصطلح يستخدم في التراث النحوي للإشارة على انواع متعددة من الجملة العربية تجتمع معاني انه يتصدر الاسم مع وقوعها ركنا اسناديا فيها، ومقصود النحاة من ذلك لا عبرة لتصدر عناصر غير اسنادية التي تمثل جزء أو ركنا من اركان الجملة وما ينطبق على هذا التحديد "

كما قال الله تعالى << النبيً أولى بالمؤمنين من أنفسهم وأزواجه أمهاتهم وأولوا الأرحام بعضهم أولى ببعض >> (الاحزاب 6)، ففي الآية نلاحظ تقدم اسم وقع مسندا اليه في الجملة وهكذا تعد الجمل عند النحاة اسمية " [4]، ولقد وردت الجملة الاسمية على أنماط عدة:

المبتدأ المعرفة + الخبر المعرفة: نجد ذلك في قول الشنفرى:

أَنَا ابِنُ خِيار الحَجَرِ بَيتًا ومَنْصِبًا وأُمَّي ابنةُ الأحْرَارِ لَوْ تَعْرِفِينَهَا (78)

فجاء المبتدأ (أبي، أمي) معرفة والخبر (ابن خيار الحجر، ابنة الاحرار) معرفة أيضا

المبتدأ المعرفة + الخبر جملة فعلية: نجده في قول عروة بن الورد:

هُمْ عَيرُونِي إِنَّ أُمَّي غَرِيبة وهَلْ فِي كَرِيمِ مَاجد مَا يُعَيرُ (40)

ورد الخبر هنا جملة فعلية (عيروني) للمبتدأ المعرفة هم

المبتدأ المجرور بـ ربَّ: نجده في قول الشنفرى:

---

[1] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط4، 1975،ص 115

[2] مصطفى اسعد النادري، فن اللغة العربية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 271

[3] محي الدين الكافحي، شرح قواعد الاعراب لابن هشام، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط4، 1975

[4] علي ابو المكارم، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار القاهرة مصر، ط1، 2007، ص 11

رُبَّ ليلة نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوسَ رَبُّهَا وأَقْطُعَهُ اللاَتِي بِهَا يَتَنَبَلُ (69)

فالمبتدأ (ليلة) مجرور بربَّ المضمرة بعد الواو، وخبره في (دعست على عطش)

الكنَّ + اسمها معرفة + خبرها جملة فعلية غالبا: نحو قول الشنفرى:

ومَا إِن بِهَا ضَمْنٌ بِمَا فِي وِعَائِهَا وَلكِنهَا مِنْ خِيفَةِ الجُوعِ أَبْقَتْ

ورد اسم لكن (ها) معرفة، وخبرها جملة فعلية (ابقت)

لكنَّ + إسمها معرفة + خبرها اسم نكرة مخصصة غالبا: نحو قول عروة بن الورد:

ولَكِنَّهَا وَالدَهْرَ يَوْمَ وَلَيْلَة بِلاَدهَا الإِحْنَاء وَالمُتضيدِ (28)

كأن+ اسمها معرفة + خبرها جملة فعلية: نحو قول الشنفرى:

فَبِتْنَا كأنّ البَيْتَ حُجَّرَ فَوْقَنَا بِرَيْحَانَةٍ رِيحَتْ عِشَاءً وَطُلَّتِ

ورد اسم كأن معرفة (البيت) وخبرها جملة فعلية (حجر حولنا).

ب –الجملة الفعلية: وهي الجملة التي يكون المسند فيها فعلا يدل على حدث والحدوث سواء أكان متقدما على المسند اليه ام متأخر عنه [1] وهي الجملة التي صدرها فعل وتنقسم الى الأقسام التالية:

1–الجملة الفعلية ذات الفعل التام

2–الجملة الفعلية ذات الفعل الناقص

3–الجملة الفعلية المبدوءة بفعل من أفعال المقاربة

4 –الجملة الفعلية المبدوءة بفعل من أفعال الشروع [2]

وردت الجملة الفعلية في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد في تراكيب أساسية أحيانا وفي تراكيب ضمنية أحيانا أخرى، كأن تأتي أخبارا في الجمل الكبرى أو المنسوخة أو ضمن الجمل الشرطية، أما الجملة الفعلية ذات الفعل الناقص ويقصد بها الجملة التي تبدأ بفعل من الأفعال الناقصة (كان أو احدى أخواتها) فإن أكثرها تكرارا هو ما كان مبدوءا بالفعل (كان، ليس، ظل، بات ...)، أما الأفعال

[1] سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، 2003، ص 42

[2] ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، تح: مازن المبارك ومحمد علي مجيد الله، دار الفكر، بيروت، ط2، ج2، ص 376

الاخرى فقد وردت ايضا ولكنها أقل دوران في الديوانين، وقد كان السياق الأكثر شيوعا في استعمالهم هذه الأفعال هو: أصبح، أمسى، ظلَّ.

فعل ماض ناقص + اسم + خبر: كقول الشنفرى:

وهَنِئْ بِي قَوْمٍ وما إن هَنَأتَهُم وَأصْبَحَت فِي قَومٍ ولَيسُوا بِمِنَتِي (38)

ونجد ذلك في قول عروة بن الورد:

كَان فِي قَيسِ حَسِيبًا مَاجِدًا فَأنْتَ نهَد على ذلك الحَسِيبُ (18)

أما ما صدر بفعل من افعال المقاربة والشروع كانت قليلة مقارنة من الفعل التام والناقص وأكثر أفعالها تكرارا وهو (قام، أخذ، كان) نحو قول عروة بن الورد (28)

فَهُم يُطربنَ في أثرِكُم مَنْ تَركِتم إذا قَامَ يَعلُوه حلال فيقعَد

وردت الافعال (أوشكا، جرى) بصورة قليلة جدا.

وصَار على الأذُنَيْنِ كَلاَّ وَأوشَكَـــــتْ صِلاتُ ذوي القُربَى لَه أن تنكرًا (44)

ويقول أيضا: إنْ تَأخُذُوا أسْمَاء مَوقِفُ سَاعَة فمَأخَذُ ليلى وهِي عَذراء أعْجَبُ (18)

الجملة المنفية: النفي أسلوب لغوي يقصد به النقيض والانكار وله في اللغة العربية أدوات تِدي دلالة النفي وهو يقسم على الشكل التالي:

1-نفي الماضي: وتؤديه لم ولما

2-نفي الحال: وتفيده ليس ولا ولما

3-نفي المستقبل: وتفيده لن

4-نفي المطلق: وتفيده غير [1]

استعمل الشنفرى وعروة بن الورد (لم، لما) وهما تدخلان على الفعل المضارع فيجزم واستعمالهم لـ (لم) أكثر شيوعا من (لما) كما في شأنهما في اللغة العربية عامة، ومن أمثلتها قول الشنفرى وعروة بن الورد.

[1] ابراهيم مصطفى، احياء النحو، دار الكتاب الإسلامية، القاهرة، ط2، 1992، ص 3

يقول الشنفرى:

إذَا هُوَ أمْسَى آب قُرَّةَ عَيْنِــهِ مَآبَ السَّعِيدِ لم يَسَلْ: أين ظلَّت (33)

وكفَّ فَتًى لم يَعْرِفِ السلخ قَبْلَها تَجُورُ يَدَاهُ في الإهَابِ وَتَخْرُجُ (39)

ومن استعمال (لما) قوله ايضا:

فلــمَّا رآنا قَوْمُنَا قِيلَ: أفْلَحُوا فَقُلنا: اسْألُوا عَنْ قَائِلٍ لا يُكَذَّبُ (29)

أبِي لَمَّا يَأبَى سَرِيعٌ مُبَاءَتِي إلى كُلِ نَفْسٍ تَنْتَحِي فِي مَسْرِينِ (38)

دخلت (لم، لما) في هذه الابيات السابقة على الفعل المضارع (سيل، يعرف، رآنا، يأبى) فجزمتها مفيدة الدلالة على نفي الماضي فيهم.

يقول عروة بن الورد:

فَإنْ نحن لم نَمْلِكْ دِفَاعًا بِحادِث تلم بِه الأيَام فالموت أجْمل (62)

أقْلِي عَليَّ اللَّوم يا بنت مُنذِرِ ونَامِي وإنْ لَمْ تشْتَهِي النَوم فاسْهَرِي (35)

ومن استعمال (لما) قوله ايضا:

فَلَمَّا تَرَجَّت نَفْعَهُ وَشَبَابَهُ أتَتْ دُونَها أخرى حَديد تكحَّل (58)

إنمَّا أغْزَرت فِي العَس برك ودرعة نَبتها نيسا فعالي؟ (59)

وقد دخلت (لم، ولما) في هذه الابيات السابقة على الفعل المضارع (نملك، تشتهي، ترجَّب، اغزرت) فجزمتها مفيدة الدلالة على نفي الماضي فيهم.

أما نفي الحال فقد كثر في شعرهم استعمال (لا، ليس) موازية ب (ما)

وملاحظة أن الأداة (لا) هي الأكثر استعمالا في شعر الشنفرى وعروة بن الورد وموازنة بمعظم أدوات النفي الاخرى.

ويلحظ على استعمال (ليس) كثرة اقتران خبرها بالباء نحو قول الشنفرى

ولَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلامِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوجَلِ العَسّيفِ يَهْمَاءُ هُوَجَلُ (62)

فدخلت باء التوكيد على خبر (ليس) (محيار)

ويقول عروة بن الورد:

أكُلُكُمْ مُختار دِار يحلها وتارِكَ هَدْم ليس عنْها مُذنب (17)

ويقول الشنفرى:

لقلْتُ لها قد كانَ ذلك مرَّةً ولَسْتُ على ما قد عهدتِ بقادِرِ (49)

أما نفي المستقبل فقد استعملوا فيه الاداة (لن) وهي أقل ورودا في شعرهم من الادوات السابقة. ومنها قول عروة بن الورد:

وإذا افتَقَرت فلَن أرَى مُتَخَشِعا لأخِي غنى مَعروفهِ مكدُودِ (27)

دخلت (لن) على الفعل (أرى) مفيدة الدلالة على نفي المستقبل، أما نفي المطلق الذي تفيده (غير) فهو أيضا قليل في شعرهم موازنة بنفي الحال ونفي الماضي، ومن أمثلته قول الشنفرى:

فَيَا جَارَتِي وأنتِ غَير مُلِيمَةٍ إذا ذُكِرَت ولا بِذَاتِ تَقَلَتِ (32)

أفادت (غير) هنا في نفي المطلق، أي نفي اللوم عن المطلق، ويقول ايضا عروة بن الورد:

أعَيّرْتُمُوني أنَّ أُمَّي تَرِيعَةً وهَلْ يُنْجِبْنَ فِي القَومِ غَيْرُ التَرَايِعِ (50)

وفادت (غير) هنا نفي المطلق، وقد يكون للسياق أثره في تأدية دلالة النفي وإن لو توجد اداة ومن ذلك مثلا ما تفيده (لكن) من اضراب عما سبق من كلام ومن ثم نفي دلالته واثبات دلالة الكلام المستدرك.

د–الجملة المؤكدة: التوكيد أسلوب لغوي يتم فيه تمكين المعنى وتقويته في نفس الملتقى عن طريق وسائل تفيد التوكيد [1]، وللتوكيد في العربية أدوات تفيد الدلالة عليه، وهي متنوعة منها التوكيد اللفظي ومنها المعنوي ومنها ما يختص بالجملة الاسمية او الجملة الفعلية أو ما يدخل عليهما معا، ومن أمثلة التوكيد المعنوي قول عروة بن الورد:

فَبَاتَتْ لِحد المَرفقيْنِ كِليهمَا تُوحوح مِما نَابِها وتُولول (58)

ف (كليهما) من التوكيد المعنوي لـ (المرفقين).

وفي قول الشنفرى نجد:

فَشَنَّ عَلَيهِمْ هِزَّةَ السَّيفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فيهِمْ بالحُسَامِ المُسَيَّبِ (28)

[1] ابراهيم مصطفى، احياء النحو، ص 3

ف (فشَّن)

ومن أمثلة التوكيد اللفظي قول الشنفرى:

– فَربَّ وَادٍ نَفَّرتْ حَمَامهْ

– وربَّ خَرْقٍ قَطَعَتْ قتامَهْ (75)

– هم عيروني أن أمي غريبة وهل في كريم ماجد ما يعيَّر؟

ويقول عروة بن الورد:

وقَد عَيَّرُونِي المَال حِينَ جَمَعْتُه وقَدْ عَيَّرُونِي الفَقْر إِذَا أَنَا مُقْتِرَا (40)

فكرر الشنفرى قوله (فربَّ، وربَّ) من جانب التوكيد اللفظي

فكرر عروة بن الورد قوله (عيَّروني، قد عيَّروني) من جانب التوكيد اللفظي

أما توكيد الجملة الاسمية فإن أكثر وسائل التوكيد تكرارا هو (أن، إن) كقول عروة بن الورد:

فَإِنِي لَمُشْتَاق البِلاد بسَرِية فَمَبلِغ نَفْسِي عذرَها أو مطَوق (52)

هنا قد اجتمعا (إن، لام التوكيد) في " إني لمشتاق "، وفي قول الشنفرى ايضا نجد

أَبْغِي بَنِي صَعْبَ بن مرَّ بِلادهُم وسَوفَ أَلَا قِيمَهُم إِنَّ الله أخَّرا (47)

ويقول أيضا:

فَبَكَى الذي يَكْفِي الكَرِيم بِجزمه ويصْبر إِن الحر مِثلك صَابر (14)

أما الجملة الفعلية فإن أهم أدوات التوكيد الداخلة عليها هي (قد) فقد تكررت هذه الأداة بشكل كبير جدا، يقول الشنفرى:

–وربَّ قَفْرٍ وقَدْ عَلَتْ آكَامَهْ (75)

–وَمُضْـــمَرٍ وقَدْ أَلَكتْ لجامَهْ

فقد استعملها مرتين هنا وهذا قد ينطبق على معظم شعره ويلحظ كثرة استعمالها في شعر عروة بن الورد عامة كما في قوله:

تَـبِيت علَى المَرافِق أُمَّ وَهب وقَد نَام العُيون لهَا كَيتِت

ويقول ايضا: الحَقُ مَطلَبَهُ جَمِيل وقَدْ طَلَبُوا إليْكَ فَلَم يَقيتوا

فدخلت الاداة (قد) على الجملة الحالية، فعلها ماض (قد نام، قد طلب) وهي تعمل على تقريب زمن الماضي من الحال وتدل على التوكيد، وبعض الأحيان تدخل لام القسم على (قد) لتصبح (لقد) وهنا من يرى أنها واقعة في جواب قسم محذوف، كقول الشنفرى:

لَأنْ ضَحَكتْ مِنكَ الإمَاء لقد بَكتْ عَليْك فَأعْولنَا النِسَاء والحَرائِر (14)

ويقول عروة بن الورد:

ولَقَدْ أتَيْتُكُم بَلِيلَ دَامِينَ ولَقَدْ أتَيْت سِراتِكُم نَبْهَارا (42)

من وسائل التوكيد الاخرى في شعرهم المصدر من نحو قول الشنفرى:

فَصَاحَت بِكَفى صيْحة ثُمَّ رَاجعَت أنِين المَريض ذِي الجِراح المُشجَع (40)

جاء المصدر في لفظة صيحة توكيدا للجملة الفعلية صاحت، فدخلت نون التوكيد على الفعل، وهناك أدوات اخرى تدخل على الجملة الاسمية والجملة الفعلية منها التوكيد بالقسم: كقول الشنفرى:

وربَّ حيً فَرَّقَتْ سَوامهْ (79)

يا ربَّ غَوْرٍ جئْتُ مِن تهامهْ

وقول عروة بن الورد:

وربَّت شَبْعَة آثرَت فِيهَا يَدا جَاءَت تغَير لهَا هَبت (20)

فقد استعملا القسم (ربَّ)، وكذا الاستخدام أدوات التوكيد دخول الحرف الفاء في ليس، كقول عروة بن الورد

وقُلْتُ لأصْحَاب الكَنِيف تَرجَّلوا فَليس لكُم فِي سَاحَةِ الدَار مَقعَد (28)

فالفاء في (فليس لكم) زائدة للدلالة على التوكيد.

تعددت وسائل التوكيد في شعر الصعاليك وتكررت كثيرا وقد وظفوا وسائل توكيدية متنوعة في الجملة وذكر مجموعة من أدوات ووسائل توكيدية وهذا نابع من الاحساس النفسي للشاعر

2 –الجملة الإنشائية:

ورد في كتاب" الإيضاح في علوم البلاغة " لـ " الخطيب القزويني " الانشاء ضربان: طلب وغير طلب، والطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لإمتناع تحصيل حاصل [1]، وغير طلبي ما ليس كذلك والأول يكون بخمسة أشياء: الأمر، النهي، الإستفهام، النداء والتمني والثاني يكون بالتعجب والقسم وصيغ العقود كبعث واشتريت ويكون بغير ذلك. [2]

أ –الجملة الانشائية الطلبية: للطلب في اللغة العربية أساليب متنوعة كالأمر، الاستفهام، التمني ... وغيرها وقد وردت أساليب الطلبية في ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد تفيد دلالات عديدة في شعرهم كالأتي:

أسلوب الأمر: هو طلب تحقيق شيء ما مادي أو معنوي وتدل عليه صيغ كلامية أربع وهي: فعل أمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر [3]

ومن الأساليب الأمرية الواردة في ديوان الشنفرى وديوان عروة بن الورد:

الأساليب الأمرية	نوعه	غرضه	اسم الشاعر
وبلِّغ	مصدر نائب عن فعل الامر	الافتخار	عروة بن الورد
خاطر	مصدر نائب عن فعل الامر	التحدي	عروة بن الورد
ليهنأ	دخلت عليه لام أمر	الافتخار	عروة بن الورد
دعيني وقولي	فعل أمر	ابداء عدم مبالاة بالموت	الشنفرى
اسألوا	فعل أمر	الفوز والافتخار	الشنفرى
فأضربيني	فعل أمر	السخرية	الشنفرى

جاء الاسلوب الامري في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد بأنواع و أدوات مختلفة كان أكثرها وضوحا هو فعل الامر بالصيغة الصرفية المختلفة نحو (فعل ⟵ بلِّغ * فاعل ⟵ خاطر) فهو الصورة المهيمنة عند الشاعرين، كما أن استخدام الأدوات الأخرى للأمر فقليلة موازنة بفعل الامر من نحو

[1] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص 81

[2] محمود حسن مغالسة، النحو الشافي الشامل، دار المسيرة، للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 551

[3] عبد الرحمان حسين حبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ج2، ص 228

الفعل المضارع المسبوق بلام الامر نحو (ليهنأ) , وفعل الامر في " إسألوا و دعيني وقولي " فالأولى تضم فعلا أمريا + فاعل + جار+جملة نعتية (اسألوا عن قالي لا يكذب) والثانية دعيني وقولي بصيغة أمرية والعطف بين الجملتين، وكذا دخول الفاء على فعل مع وجود جملة اعتراضية صورتها (لا النافية للجنس+اسمها + خبرها)، (فاضربيني) وجملة اعتراضية (لا أبالك)

الأمثلة من ديوان الشنفرى وعروة بن الورد:

دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ (الشنفرى 27)

فأنْتِ البَعْلُ يـَـوْمَئِذٍ فَقُومي بِسَوْطِكِ لا أبا لَكِ فَاضْرِبِينِي (الشنفرى 79)

وَأبْلِغ بَنِي عُوذ بِن زَيد رِسَالة بِآية مَا إنْ يَقصَبونِي يُكَذِبُوا (عروة بن الورد 17)

خَاطِر بِنَفْسِك كَي تُصِيب غَنِيمة أَنَّ القُعُود مَع العِيَال قَبِيح (عروة بن الورد 24)

أسلوب النهي: وهو طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والالتزام وصيغته هي (لا تفعل)، ودخول صيغة واحدة المضارعة المقرون بلا الناهية والنهي نهيان نهي حقيقي ونهي بلاغي. [1]

قول الشنفرى: لا تبعدي أما هلكت شامة (75)

ويقول عروة بن الورد:

فغرِّبت إن لم تخبرهم فلا أرى بي اليوم أدنى منك علما وأخبرا (34)

فجاء النهي هنا في (لا أرى، لا تبعدي) ليدل على طلب كف الفعل وقطعه، ومما يلحظ أن أثر أسلوب النهي الدلالي في شعر الشنفرى ناتجا عن إحساسه بالقهر الاجتماعي وقد ورد أسلوب النهي في ديوانه كما يلي:

ولا تَقْبُروني إنّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلَكِن أبْشِرِي أمَّ عامِرِ (48)

ويقول أيضا:

ألاَ لا تَعُدْني إنْ تَشَكَّيْتُ خُلَّتي شَفَاني بأعلى ذي البُرَيْقَيْنِ عَدْوَتي (48)

فجاء النهي في (لا تقبروني، لا تعدني)

[1] ابن عبد الله احمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 241

أسلوب النداء: هو طلب الاجابة لأمر ما بحرف من حروف النداء ينوب مناب الفعل " أدعو " وأحرف النداء أو أدواته ثمانية (الهمزة، أي، يا، أيا، هيا، آ، آي، وا) هذه الادوات في الاستعمال نوعان:

الهمزة وأي لنداء القريب والادوات الاخرى لنداء البعيد [1] والأمثلة من ديوان الشنفرى وعروة بن الورد كالتالي:

يقول عروة بن الورد:

أَلَمْ تَعْلَمِي يَا أُمَّ حَسَان إِنَّنَا خَلَيطا زَيال لَيس عَنْ ذَاك مقصر

ويقول الشنفرى:

يا صَاحِبَيَّ هَلِ الحِذَارُ مُسَلِّمي أَوْهَلْ لِحَتْفِ مَنِيَّةٍ مِنْ مَصْرِفِ (56)

ورد النداء هنا بـ (يا) في (يا أم حسان، صاحبي).

في شعر الصعاليك فقد وردت الأدوات الأتية (يا، الهمزة، وأيا) دون بقية الادوات وكانت الأداة (يا) الاكثر استعمالا وهي الاكثر حضورا في اسلوب النداء في اللغة العربية وذلك لأنها تستعمل لجميع ضروب المناديات من مندوب ومتعجب منه أو مشتقاته وغير ذلك، ومما يذكر في هذه الادوات توفر تنغيما صوتيا من خلال مد الصوت بالألف (يا)، وجاء أيضا النداء بالأداة (أيا) في قول عروة بن الورد:

أيَا رَاكِبا أمَّا عَرضَت فَبَلِّغن بَنِي نَاشِب عَنِي ومَنْ يَتَنَشَب

فاستعمل أداة (أيا) في (أيا راكبا) (17).

ومن النداء المحذوف الاداة قول الشنفرى:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيَّكُمْ فإنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأمْيَلُ (58)

حذفت الأداة (يا) وجاء المنادى (بني أمي) مجردا منها

[1] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الافاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص 91

الاستفهام: الاصل فيه طلب الافهام والاعلام لتحصيل فائدة علمية مجهولة لدى المستفهم [1]، وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة، وللاستفهام أدوات كثيرة منها: (الهمزة، هل، من، ما، متى، أيان، كيف، أين، أنَّ، كم، أي) [2]، ويقول عروة بن الورد:

تَقُولُ لَكَ الوَيْلاَت هَلْ أنْتَ تَارك ضَبوء بِرحل تَارة وبِمَنسر (32)

وسَائِلة أينَ الرَحِيل؟ وَسِائل إذا ضنَّ عنْه بِالفِعال أقَارِبَه (19)

ويقول الشنفرى:

وإنَكَ لَو لاَقَيْتِنِي بَعد مَا تَرى وهَل يَلقِين مِنْ غيَّبته المَقَابِر ؟! (14)

فأكثر الأدوات الاستفهامية (هل، أين، كيف)

فأكثر الادوات الاستفهامية هب الهمزة وتليها الأداة (هل) وسبب انتشار الهمزة هو ما تمتاز به من مرونة في الاستعمال في التصوير والتدقيق ثم تأتي الأداة (أين) التي تظهر في شعرهم واضحة وذلك يعبر عن قلق وتوتر الصعاليك من كثرة التنقل وعدم الاستقرار، لذا يأتي السؤال (أين) عن المكان تعبيرا عن احساس الشاعر بجهله بالمكان من جهة وعن حيرته، حيث يقول عروة بن الورد:

وسَائِلة أيْنَ الرَحِيل؟ وسَائِل ومَنْ يَسْأل الصُعْلُوك أيْنَ مَذْاهَبه (19)

وجاء هذا السؤال هنا على لسان سائله وهذا البيت يعبر عن حرته عن الرحيل الى المكان المراد الرحيل إليه، ومن الادوات الاخرى في شعرهم (كيف) و (إيان) و (ما)، وهذه الادوات التي جاءت في اسلوب الاستفهام عند الشنفرى وعند عروة بن الورد:

يقول الشنفرى:

ولا جُبَّإٍ أكْهَى مُربً بِعِرْسِهِ يُطَالِعُها في شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ (61)

ويقول عروة بن الورد:

وكَيْفَ تَرجِيهَا وقد حِيل دُونِهَا وقَدْ جَاوَرَت حَيًا بِثَمِينَ مُنكِرا (33)

[1] عبد الرحمان حسين حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ص 258

[2] ابن عبد أحمد شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية واسسها وعلومها وفنونها، ص 243

التحذير والاغراء: هما في المعنى من فروع الامر والنهي، وينطبق عليهما ما ينطبق على الامر والنهي، فعبارات التحذير هي في معنى (أحذر، تجنب، تباعد، ...) وعبارات الاغراء هي في معنى (أفعل، اطلب، خذ، تقدم) [1]

ويقول عروة بن الورد:

فَجُوع لأَهْل الصَالِحِين مَنْزِلة مَخوف رَدَاها أَنْ تُصِيبَكَ فَاحْذَرْه (36)

ويقول الشنفرى:

نَأَتْ أُمُّ قَيْسِ المَرْ بَعَيْنِ كِلَيْهما وَتَحْذَرُ أنْ يَنَأَى بها المُتَصيَّفُ (54)

التمني: هو طلب أمر محبوب أو مرغوب فيه ولكن لا يرجى حصوله في اعتقاد المتمني لاستحالته في تصوره أو هو لا يطمع في حصوله، إذا براه بالنسبة اليه معتذرا بعيد المنال، والاداة التي يتمنى بها هي كلمة (ليت) وهي اداة أصلية وثلاث ادوات فرعية هي (هل، لو، لعل) [2] ومثال ذلك قول الشاعر عروة بن الورد:

ألاَ يَا لَيْتَنِي عَاصَيت طَلَقا وسَيْارا ومَنْ لِي مِنْ أَمِير (33)

فهو يتمنى امرا مستحيلا لأنه يتمنى أن يكون عاصي طلقا وسيارا في زمن مضى وهو قد أطاعهم حين ذاك وهذا غير ممكن لأنه يحدث في زمن ماضي

أما الترجي فهو طلب أمر محبوب ممكن الحصول ومرغوب فيه، واللفظ الموضوع له هو (لعل) كقول عروة بن الورد:

لَعَل انْطِلاق فِي البِلاَد وبَغْيتِي وشَدى حِيازَهم المَطِية بِالرحل (55)

سَيَدْفَعُنِي يَومًا إِلى ربَّ هَجمَة يُدَافِعُ عنها بالعقُوق وبالبُخْل (54)

وقوله أيضا

ذَرِينِي أَطُوف فِي البِلاد لَعَلَنِي أخَلِيك وَأغنِيكَ عَنْ سُوء مُحْضَرِي

[1] عبد الرحمان حسين، حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ص 239-240

[2] المرجع نفسه، ص 239-240

فقد تمنى عروة بن الورد في (لعل انطلاق ...، سيدفعني ولعلي أخليك) أمرا محبوبا ومرغوبا فيه، ومما يلحظ قلة أسلوب التمني والترجي في شعر الشنفرى إذ يكاد يختفي في شعره وأغلب الظن راجع لطبيعة الحياة فهو لا يتمنى بل يعتمد على مبدأ قوة في الحياة.

أسلوب العرض والتخصيص: العرض طلب الشيء بلين والتخصيص الشيء بحث وشدة ولكل منهما أدواته، فأدوات العرض هي: (ألا، أما، لولا) وأدوات التخصيص هي: (ألا، ألاً، لولا، لوما، هلاً) وهذه الادوات مختصة بالأفعال، وهذا الاسلوب قليل جدا جدا في شعر الشنفرى وعروة بن الورد، ومن أمثلة التخصيص قول عروة بن الورد:

هَلاّ سَألتَ بَنِي عَيْلاَن كُلُهم عِندَ السِنِينَ إذَا مَا هَبَّت الرِيح (65)

فقد أدت الاداة (هلا) الدلالة على التخصيص، ويقول الشنفرى:

لألفَيتنِي فِي غَارة أعْتَري بِهَا إلَيكَ وإمَّا رَاجِعًا أنَا ثَائِر (14)

ويقول أيضا:

أَلاَ أُمُّ عَمْرَ وَاجْتَمَعَت فَاسْتَقَلــت ومَا ودَّعت جِيرَانَها إذَا تَولَيت (31)

ويقول أيضا:

ولولا اجتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ به إلَّا لَدَيَّ وَمَأْكَــلُ (61)

ويقول عروة بن الورد:

تَبْغَانِي الأَعْدَاء إمَّا إلَى دَم وَإمَّا عَراض السَاعِدين مَصدرا (34)

فَقُلت لَه ألَا أُحْيى وأنْتَ حُر سَتَشْبع فِي حَياتِك أوْ تَمُوت (61)

ب –الجملة الانشائية غير الطلبية:

أما الأساليب الانشائية غير الطلبية فقليلة جدا ولا تكون ظاهرة تستحق الدراسة وأهمها دوران في شعرهم أسلوب القسم وأسلوب التعجب وأسلوب العقود، ومن امثلته قول عروة بن الورد:

أُقْسم جِسمِي فِي جَسُوم كَثِيرة وَأحْسُو قراح النَاء والمَاء بَارِد (29)

ويقول:

إذَا قِيل يَا ابْن الوَرد أقْدِم عَلَى الوَغَى ◌َجَـــبت فلاَقَانِي كمَّى مقَارِع (47)

ويقول:

ذَرِينِي ونَفْسِي يَا أُمَّ حَسَان إنَّنِي بِها قَبل أنْ لاَ أمْلك البَيْع مُشْتَرى (35)

3- الجملة الشرطية : يعد الشرط في اللغة العربية اسلوبا مخصوصا ينبغي أن يدرس بصورة مستقلة عن غيره من الاساليب اللغوية ويتكون هذا الاسلوب من جملتين ترتبط كل منهما بالأخرى ارتباطا وثيقا، ولأسلوب الشرط في اللغة العربية أدوات متنوعة تؤدي كل اداة دلالة لغوية معينة، فقد تعددت أدوات الشرط وتنوعت أساليبها ولكن أكثرها تكرارا في الشعر هي (إذا) تكررت هذه اذا تتبعها الجملة الفعلية ولا سيما المبدوءة بالفعل الماضي أو الدالة على المضي كما في (لم يفعل) واقل من ذلك استعمال الاسم بعد الاداة (اذا) ومن امثلته :

قول الشنفري:

تَبِيتُ، بُعَيْدَ النَّومِ، تُهْدِي غَبُوقَها لِجَارَتِها إذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ (32)

فجاءت (إذا) ثم جملة فعل الشرط (لجارتها) وجملة الجواب (الهديَّة) ومما جاء بعده الاسم قوله

إذَا هُوَ أمْسَى آبَ قُرَّةَ عَيْنِه مَآبَ السَّعِيدِ لم يَسَلْ: أينَ ظَلَّتِ (33)

فجاءت (إذا) ثم ورد بعدها الاسم (هو).

ويقول عروة بن الورد:

وَزوَّد خَيْرا مَالكا أَم مَالكَا لَهُ رَدَة فِينَا إذَا القَومُ زَهد (28)

فجاءت (إذا) ثم جملة فعل الشرط (فينا) وجملة الجواب (إذا القوم)

ويقول عروة بن الورد:

مَذْاهَبَهُ أَنَّ الفِجَاجَ عَرِيضَة إذَا ظَّن عَنُه بِالعقَال أقَارِبه (19)

فجاءت (إذا) ثم جملة (الفجاج عريضة) وجملة الجواب (إذا ظن)

ان هذا السياق (اداة + فعل+ جملة) هو الاكثر تكرارا ولكن قد يتقدم الجواب على الاداة في بعض الأحيان، حيث يقول الشنفري:

وَضُنَّيَّةٍ (؟) جُرْدٍ وَإِخْلاَقِ رَيْطَةٍ (إذا أنْهَجَتْ) مِنْ جَانِبٍ لا تُكَفَّفُ (53)

ويقول عروة بن الورد:

سَقَى سَلْمَى وأيْنَ دِيَار سَلْمَى إذَا حَلت مُجَاوَرَة السَرِير (31)

كما نلاحظ من ديوان الشنفري وعروة بن الورد وجود اداة الشرط (لو) بعد الاداة (إذا) من حيث كثرة الاستعمال وكان على الترتيب بعدها في الغالب وتدخل غالبا على الماضي

يقول الشنفرى:

وَإنكَ لَو لاَقَيْتَنِي عد مَا تَرى وهَلْ يُلْقِين مِنْ غَيْبَته المَقَابِر؟ (14)

ويقول ايضا:

وَلَوْ لَمْ أرَم فِي أَهْلِ بَيْتِي قَاعِدا أتَتْنِي إذَا بَيْنَ العَمُودِين حمَّتي (38)

ونجد ذلك في ديوان عروة بن الورد:

تَولَى بَنُو زِيَان عَنَا بِفَضْلهم وودً شَريك لَو نَسير فَنَبعُد (28)

ألاَ وَأَبِيكَ لَوْ كَالْيَومَ أمْرِي وَمَنْ ذَلِكَ بِالتَدَبر فِي الأُمُور (32)

ويأتي بعد ذلك الأداة (لما) في قول الشنفرى:

فَلَمَّا لَوَاهُ القُوتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

دخلت الاداة (لما) على الجملة الفعلية الماضية (ولواه) والجواب الجملة فعلية ايضا (ودعا)

يقول عروة بن الورد:

فلمَّا تَرجَت نَفَعه وَشَبَابه أَتَت دُونَها أُخْرى حَدِيدا تَكَحَل (58)

دخلت الاداة (لما) على الجملة " ترجت نفعه وشبابه "

صفة التنغيم فهي تتنوع في درجات الصوت وارتفاع في الوحدة الدلالية وتؤدي دورا فاعلا في التوكيد والتقرير والاستفهام والنفي والانكار وغيرها من المشاعر التي تستعمل في وجدان الشاعرين والتساهم التلوين في اختلاف درجات التنغيم وتنوع اسلوب الشاعرين بين الخبر والانشاء واستخدام الجمل ذات المقاطع الصوتية الطويلة وعن طريق توكيد الحروف والاسم الموصول والاشارة على توضيح ما آلت اليه الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في هذا الشعر

أضف الى مما سبق أن المقابلات الدلالية التي برزت من خلال التنوعات الصوتية المختلفة مثل النفي والجمع وغيرها ...

هذه هي اهم الادوات المستعملة في اسلوب الشرط من حيث كثرة التكرار، وهنالك أدوات أخرى ولكنها أقل استعمالا من الادوات السابقة وهي بحسب كثرتها (إذا، لولا، من، متى).

4 –بعض الظواهر التركيبية:

أ– التقديم والتأخير :وهو احد اساليب اللغة العربية وهو دلالة على التمكن من الفصاحة وحسن التصرف في الكلام ووضعه في المواضع الذي يقتضيه المعنى ولهذا يعد التقديم والتأخير من أهم الوسائل التي يحطم المبدعون الثابت للغة لتحقيق أهدافها [1]، وقد عرفه " عبد القاهر الجرجاني " وذلك بتركيزه على الناحية الجمالية الفنية " صعوبات كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك الى لطيفه ولا تزال ترى شعر يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد مسبب أن رافك ولطف عندك وان قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان الى مكان [2]

أ–ظاهرة التقديم والتأخير عند الشنفرى:

فَشَّن عَلَيْهُم هَزَّة السَيف ثَابِت وصَمَّمَ فِيهُم بِالحُسَام المُسَبَّبُ ← فعل+مفعول+فاعل (28)

نجد الشاعر قدم المفعول به على الفاعل (عليهم هزّة) على السيف

ومَا ذَاك إلا سَبطَة عَنْ تفضل عَليهُم وكَان الأَفْضلُ المُتَفَضل←كان +خبرها+اسمها (60)

نلاحظ في هذا البيت تقديم خبر كان (الأفضل) عن اسمها (المتفضل) وهذا احتمال جائز حيث أن التركيب أجاز ذلك.

وَلَيْسَ لِوالَدة هَمَّهَا ولَا قَولُها لإِبْنِها دَعْدع ←ليس+خبرها (شبه جملة) +اسم ليس

نجد الشاعر قدم خبر ليس الجار والمجرور (لوالدة) على اسمها (همها) وهذا التقديم واجب.

[1] يوسف ابو العدوس، البلاغة، دار المعارف، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 71

[2] سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 1995، ص 180

يَحِل بِمُنَجاه مِنْ الذَّم بَيْتَهَا إذَا مَا بُيُوت بِالمَذَمة حلَت (32) ←تقديم الجار والمجرور عن الفاعل

نجد الشاعر قدم الجار والمجرور عن الفاعل أصلها: يحل بيتها بمنجاة من الذم والفاعل هنا بيتها وجار ومجرور بمنجاة من الذم

تَبِيت إذَا مَا نَام يقْظَى عُيونَها حَثَاثا إلى مَكْرُوهة تَتَغَلْغَل ← تقدم الحال عن الفعل (68)

نجد الشاعر قدم الحال على الفعل واصلها تتغلغل حثاثا الى مكروه، الحال هنا حثاثا وتتغلغل فعل

لَهَا وَفِضَة فِيهَا ثَلاثُون سَيْحَقا إذَا مَا رَأت الغَديَ اقْشَعَرت ← تقدم الخبر عن المبتدأ (62)

نجد الشاعر قدم الجار والمجرور (الخبر) على المبتدأ وأصلها وفضة لها فيها ثلاثون سحيقا.

فلمّا رآنا قومُنا قيل أُفْلِحوا فقُلنَا اسْأَلُوا عَنْ قَائِل لاَ يُكذَّبُ ← تقديم مفعول ضمير على الفاعل (29)

نجد الشاعر قدم المفعول به الضمير على الفاعل ليعود هذا الضمير عليه

لعَمُرْك مَا بِالأرض ضِيقَ علَى اِمرئ سَرِى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وهو يَعقلُ ←قدم الخبر على المبتدأ

نجد الشاعر قدم الخبر (جار ومجرور) على المبتدأ (ضيق) من أجل افادة تعميم النفي (59)

ظاهرة التقديم والتأخير عند عروة بن الورد:

وسائلةٍ أين الرحيلُ؟ وسَائل سَقى ومَنْ يسْأَلُ الصَعْلوك أين مذاهبهُ؟ (19)

سقى سَلْمَى وأين دِيارُ سُلْمى؟ حَلتَّتْ مُجاورة السَرِيرَ ←تقديم الخبر (اسم استفهام) على المبتدأ (31)

فنجد الشاعر قدم (اين الرحيل) على المبتدأ (السائل)

فَإِنَّ حَمْيَتَنَا أَبدًا حَرامٌ أَلمْ وليس لِجَار مَنزِلنَا حَميتُ (20)

تَعلَمِي يَا أم حسَّان أنَنَا خِلَيطَا زِيَال لَيْسَ عنْ ذاكِ مَقْصَرُ؟ ←تقدم خبر ليس عن اسم ليس (39)

نجد الشاعر قدم خبر ليس (عن ذاك) جار ومجرور عن اسم ليس (مقصر)

المَالُ فِيهِ مهَابَة وتَجلة والفَقِر فِيه مُذَلة وفُضُوح ←تقديم المسند اليه عن المسند (24)

فنجد الشاعر قدم المسند اليه (مهابة، مذلة) عن المسند (المال، الفقر) أصلها مهابة المال ومذلة الفقر.

يُظَل الأبَاء سَاقِطًا فَوقَ متنه لَهُ العَدوة الأُولَى إِذَا القَرن اصَحِرًا ←تقديم الخبر على المبتدأ (34)

نجد الشاعر قدم الخبر (الجار والمجرور) له على المبتدأ (العدوة) أصلها العدوة له الأولى إذا ... وكذلك تقديم الخبر (حرف جر ومجروره "لك") على المبتدأ (الويلات) أصلها الويلات لك

تَقُول لَك الوَيْلاَت هَلْ أنْتَ تَارِكَ ضبوءًا برجل تَارةً ويَمنَسْر (32)

فَلا أتْرك الأخْوان مَا عشت للردى كَمَا أَنَهُ لا يتْرك المَاء شَاربه (19)

هنا تقدم الخبر على الاسم، نجد الشاعر قدم المفعول به (الماء) على الفاعل (شاربه) والهاء هنا تعود على الماء واصلها لا يترك الماء شارب الماء حيث يعود السبب في التقديم الى تركيب الجملة.

وكذلك تقدم المفعول به عن الفاعل (جانبه)

وإِنَّ جَارَتِي الوَتْ رِياح بِبَيتَها تَغَافلِت حتَى يَستر البَيْت جَانبه ←تقديم المفعول به عن الفاعل (19)

وأصلها تغافلت يستر جانب البيت.

جَزَى الله خيرًا كُلمَا ذَكَر اسْمَهُ ابَا مالِك إِنَّ ذَلك الحَي اصْعدُوا ← تقديم المفعول الثاني عن الاول (28)

تقديم المفعول به الثاني للفعل (جزى)وهو خير على المفعول به الاول (أبا مالك) وأصل الكلام: جزى الله أبا مالك خيرا

يوضح الجدول ظاهرة التقديم والتأخير في ديوان الشنفري وعروة بن الورد:

الشاعر	التقديم والتأخير	الابيات

	العدد	النسبة	
الشنفري	26	%14	183
عروة بن الورد	59	% 21	269

نلاحظ من الجدول السابق أن ظاهرة التقديم والتأخير عند عروة بن الورد عي أكثر النسب إذا بلغت 21 % وبلغت 14 % عند الشنفري

ب–الحذف: الحذف ظاهرة لغوية مميزة في اللغة العربية لا تكاد تخلو منه الجملة من الجمل، ويكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة الى أخرى في النص الواحد، كما هو ظاهرة لغوية عامة تقع في أكثر اللغات الانسانية حيث يميل الناطقون الى اسقاط بعض العناصر اللغوية التي يمكّن من فهمها من سياق الكلام، وهو إذا كان وقوعها في العربية أكثر وضوحا لميلها الى الايجاز والاختصار. [1]

لقد استخدم الشاعران الحذف في أشكال متعددة منها:

الحذف عند الشنفرى:

فَخَفَضَتْ جَأْشِي ثُمَّ قُلتْ: حمامة ولستْ دَعِتْ سَاق حُرٍ في حمام تنفرا ألفَّ

بــعلٍّ شرّه دون خيْره وأصبَحَ غنًى إذا ما رعته اهتاج أعزَلُ فريقان

بالغميصـــــاء جالسًـــا مسؤول وآخرُ يَسْـــألُ (70)

هنا حذف المبتدأ + الخبر

حذف الشاعر في البيت الاول المبتدأ (هي) وذكر الخبر (حمامة) وكذلك في البيت الثاني حذف (هو) وذكر الخبر (اعزل)، اما في البيت الثالث فقد حذف الشاعر المبتدأ (أحدهما) وذكر (مسؤول).

في الأبيات أصلها:

فَخَفِضَت جَأشِي ثَمَّ قُلْتَ هِي حَمَامة ولَسْتَ

[1] نادية رمصان البخار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، دار الوفاء، الإسكندرية، د ط، د ت، ص 193

إذا ما رعته اهْتـَاج هـو أَعزَّل فرِيقَان

أحــدهما مسؤول وآخـــر يَسْألُ

فَقَد سَبَقتنَا أَمْ عُمرو بِأمرِهَا فإِنْ وكَانتْ بِأعْنَاقِ المَطيّ أظلِت وإن ←حذف اسم كان

فإن يكُ منْ جَنّ لأُبرحَ طَارِقًا يَكُ إِسنًا مَاكُهَا الأَنْس تَفعلُ (71)

الشاعر حذف اسم كان في البيت الاول وتقديره (هي) عائد على أم عمور.

وَأصْبَحَ عنّي بالغُميصاء جالسًا فريقانْ مَسؤُولُ وآخر يَسأَلُ (70)

حذف الشاعر اسم أصبح وتقديره (هو)

فَلا تُقبروني إِنَّ قُبْري مُحرَّمُ عَليْكم ولكِنْ أبْشِري أُمَ عَامِر ← حذف اداة النداء (48)

حذف الشاعر اداة النداء يا وأصلها: عليكم ولكن ابشري يا أم عامر

فَلمْ تك إِلاَّ نَبأة ثَمَّ هوَمَت فَقُلنَا: قُطَاةْ رِيَعُ أمْ رِيعَ أجدُلْ ← حذف اداة الاستفهام الهمزة(70)

حذف الشاعر أداة الاستفهام (أ) وأصلها فقلنا أ قطاة ريع أم ريع أجدل

قَتِيلا فَخَارٍ أنتما إن قُتلتمِا بِجُوفِ دَحِيسْ أو نَبَالهَ فاسَمِعَا ← حذف المفعول به (51)

فالشاعر حذف المفعول به لأن (اسمع) من الافعال المتعدية تحتاج الى مفعول به وقد ختم الشاعر بها البيت لأنه كان يريد التأكيد على السمع ليس على المسموع

الحذف عند عروة بن الورد:

فإِنْ شِئتمُ عِنَى نَهَيتَمْ سَفيهكُـمْ وقَالَ لَهُ ذو حلمِكُمْ: أيْنَ تَذْهَبْ؟

حذف المفعول به: نلاحظ أن الشاعر حذف المفعول به بعد الفعل والفاعل (شئتم)

لَبِسْنَا زَمَانَا حُسْنَهَا وشبَابَــهَا ورُدَّت إلى شُعْواءِ والرأسَ أَشيبُ (18)

إِذَا المرءُ لَمْ يُبْعَثِ سَوامًا ولَمْ يَرِحُ عليْهِ ولَمْ تَعطِفْ عليهِ أقارِبهُ ←حذف نائب الفاعل(19)

وأُكفي مَا علمت بِفَضــل علِم واسأل ذَا البَيَانِ إِذَا عَمِيتْ (21)

فالشاعر حذف في البيت الاول نائب الفاعل للفعل ردَّت واكتفى بذكر المتعلق بالفعل (إلى شعواء) وحذف في البيت الثاني أيضا نائب الفاعل للفعل يرح واكتفى بذكر المتعلق بالفعل الجار والمجرور (عليه) وكذلك في البيت الثالث حذف نائب الفاعل للفعل (أكفي)

فرُغم العيش إلف فناءِ قوم وان آسوكَ والموتُ الرُواحْ ←حذف الخبر (24)

حذف الشاعر الخبر لدلالة على صفة الموت للاستكمال في فهم الجملة وأصلها الموت الرواح راحة تامة

ذَرِينِي ونفْسِي أمّ حسان أنَّنِي بِهَا قَبْل أنْ لاَ أملِك البَيْع مُشتري

ليالينا اذ جيبها لك ناصـح وإذا ريحها مسك زكيً وعنبر ← حذف اداة النداء (39)

وحرف النداء المحذوف في البيتين هو (يا)

وغبراء مخشيً رداها مخوفة اخوها بأسباب المنايا مغررً ←حذف ربً (39)

وقلب جلا عنه الشكوك فإن تشأ يخبرك ظاهر الغيب ما أنت فاعل

حذف الشاعر (ربً) واكتفى بالواو في البيتين

وصارَ على الأدَنِينَ كُلاً وأوشكتْ صِلاتُ ذَوى القُربَى له أن تنكرًا ←حذف اسم صار(44)

حذف الشاعر اسم صار وأصلها صار المرء على الاذنين كلا

كَان فِي قَيْس حَسِيبًا مَاجِدا فَأتَتْ نَهدٌ علَى ذَاك الحَسَب ←حذف اسم كان (18)

فيلحق بالخيرات من كان أهلها وتعلم عبس رأس من يتصوب (17)

حذف الشاعر اسم كان في البيتين

أَرَى أَمْ سِرياح غَدِتْ فِي ضغَائن يأَمَل مِنْ شَام العِراق تَطُوفُ ← حذف الفعل

فقد حذف الشاعر فعل في عجز البيت(عدت) واصلها عدت تطوف من شام العراق

ويَلْفِى ذُو الغَنَى ولَهُ جَلال يَكَادُ فؤاد صَاحِبه يطير ← حذف الفاعل

الشاعر حذف فاعل (يلفى) واسند الكلام الى نائب الفاعل وتعظيم المفعول به (ذو الغنى)

مَا بِي مِنْ عَار أَخَـالْ عَلِمته سَوى إِنْ أَخْوالِي نَسَبُوا نَهدْ ← حذف المبتدأ

ثَعَالِبُ فِي الحَرْبِ العوانِ فإن تبخ وتَتْفَرجْ الجَلى فإنهم الأَسدْ

فقد حذف الشاعر في البيت الثاني المبتدأ (اخواله) واصلها اخوالي ثعالب في الحرب العوان ...

جدول يوضح نسبة الحذف عند الشنفري وعروة بن الورد

الشاعر	الحذف		الابيات
	العدد	النسبة المئوية	
الشنفري	20	% 11	183
عروة بن الورد	48	% 17	196

ان ظاهرة الحذف عند عروة بن الورد أعلى نسبة شيوعا حيث بلغت 17 % ثم الشنفري بنسبة شيوع 11 %

ج–الذكر: هو الاصل في بعض المواضيع لزيادة التقرير مثلا أو الافادة لتجدد الازمنة فإن ترك الذكر والصمت عن الافادة في بعض المواضيع [1]، وصور الذكر في شعر الصعاليك كثيرة، فالذكر هو الاصل ومنها:

المَال فيِه مَهَابَة وتجْلتْ والفَقْر فِيه مذلة وَفصُوحَ

جاء ذكر المال والفقر على الاصل لأنه لا يوجد مقتضى للخروج على هذا الاصل وحذفها من الكلام.

ويقول ايضا:

سَقَى سلْمى وأَيْن دِيَار سلْمى إِذَا حَلتَ مُجَاورِة السَرِير

فقد ذكر الشاعر (سلمى) اسم امرأة أحبها ثم اعاده مرة اخرى وكان بإمكانه ان يقول سقى سلمى واين ديارها كما امه يعيد ذكرها بعد ذلك بقوله:

وقَالُوا: لَسْت بَعد فِداء سِلَمى بِمغَـنٍ مَا لَديْك ولَا فَقِيـرْ

[1] عباس حسن، النحو الوافي دار المعارف، دط، 1992، ج2، ص 528-529

هـ –الاعتراض: من مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة فالاعتراض يكون تغيير الترتيب اي بتحويل أحد عناصر الترتيب عن منزلته واقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل [1]

يقول الشنفري:

فَشَنَّ (عليهمْ) هزَّة السَّيف ثَابِت وصَمَمَ فيهِم بالحَسِام المُسيْب

هذا النمط: فعل + فاصل + مفعول مقدم + فاعل، هنا نجد الشاعر قد استخدم شبه الجملة (جار ومجرور) للفصل بين الفعل والمفعول به المقدم على فاعله

ويقول ايضا:

أَقِيمُوا بَنِي أُمي صُدُورَ مَطْيكم وكلُ أَبِي فَإِنِي (إلى قوم) سِوَاكُمْ لأَميلْ

إذا (باسال غَير أَنَنِي) ولاَ عَيــْب فِي عَـرْضِت أَوُلى الطَرَائِدَ أَبْسـلَ

وقد استخدم الشاعر في البيت الاول الجار والمجرور والصفة والمضاف اليه واستخدم في البيت الثاني الجملة الشرطية

يقول عروة بن الورد:

فَأَتْركُه (بِالقَاعِ) رَهنًا بِبلدة تَعَاوِره فِيها الضِباع الحَوامِع

نجد الشاعر استخدم شبه الجملة (جار ومجرور) للفصل بين الفعل والمفعول به.

رابعا: المستوى الدلالي:

لم يكن اللسانيون وحدهم الباحثون المهتمين بالدلالة، فقد شغل هذا الموضوع أذهان الفلاسفة وعلماء النفس وطوائف شتى من الباحثين في العلوم الانسانية عامة قديما وحديثا ويلاحظ الدارس ان الدرس الدلالي يتصف بالتشعب والتداخل مما خلق صعوبات عند تناوله للجانب الدلالي [2] فعلم الدلالة إذن "علم يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة المفردة أو الجملة وغالبا ما تنتهي هذه الدراسة الى وضع نظريات علمية في دراسة المعنى تختلف عادة من مدرسة لغوية الى اخرى " [3]

[1] على بن محمد الجرجاني، التعريفات وقدم له ووضع فهارسه ابراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، دت، ص 23

[2] محمد أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، د ت، ص 281

[3] حلمي خليل، مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، ط2، ص 132

وقد لجأ اللسانيون المحدثون الى تحديد الدرس اللساني وتلخيصه في محاور أهمها:

1-محور الدلالة: ويتضمن دراسة المعنى والحقول الدلالية والسياق وانواع المعنى وتحليله

2-محور العلاقات الدلالية: ويتضمن الترادف والاشتراك والاضداد كما يتضمن بني الالفاظ

3-محور التغيير الدلالي ويتضمن أسباب التغيير الداخلية والخارجية وسبل التغيير واشكاله ومجالاته اضافة الى بحث المجاز والاستعارات [1]

- تعريف الحقل الدلالي: الحقل الدلالي "Semontic Field " أو الحقل المعجمي يعرفه " أولمان " هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن كل مجال معين والخبرة وعرفه " ليوتز" بقوله " مجموعة جزئية لمفردات اللغة " [2]

كما يعرفه " احمد مختار" هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها [3]

أ-الحقول الدلالية:

1-حقل الأحداث: يضم هذا الحقل مجموعة من الاحداث سواءًا الطبيعية كالمناخ والانفعالات والاحاسيس كالحزن والفرح، نتعرف على الاحداث الواردة في ديوان الشنفري وعروة بن الورد من خلال الجدول الآتي:

الاحداث	الشنفري	عروة بن الورد
أحداث دالة على القوة	جعلنا	جعل -هزة
احداث دالة على الحزن واليأس	قتله-دماء-دموع-جراح	موت-دم -دمع

[1] محمد أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات، ص 284

[2] أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب القاهرة، د ط 1985، ص 79

[3] المرجع نفسه، ص 79

احداث دالة على الامل	يعيش –حياة –يحيا	يعيش —حياة

نلاحظ من خلال الجدول سيطرة حقل الحزن واليأس وتراجع سيطرة حقل الأمل والقوة وذلك راجع الى ظروف حياة الشاعرين

2–حقل الموجودات: ويظم هذا الحقل أقسام فرعية الحي وغير الحي، وينقسم الحي بدوره الى انسان وحيوان وطيور وحشرات وغيرها [1]، وتمثلت اهم موجودات الديوانين فيما يلي:

الأحداث	الشنفرى	عروة بن الورد
حقل الطبيعة	السماء –الأرض–الوادي–جبال	السماء –الارض –الفلك
حقل الانسان	بطن –نفس –روح –شباب –شيخ	رأس –المرافق –جسم –فتى

نلاحظ من خلال الجدول سيطرة حقل الطبيعة على حقل الانسان

3–حقل المجردات: ويشمل هذا الحقل كل ما هو محسوس وغير ملموس كالأحاسيس والوقت والجودة وغيرها من الامور غير المادية. [1]

الاحداث	الشنفرى	عروة بن الورد
أحداث دالة على القوة	ظلام	ظلام
احداث دالة على الحزن	ذلً –موت –فقر	ذل–الجوع –العراء

[1] احمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتب القاهرة، د ط، 1985، ص 80

احداث دالة على الامل	صباح	صباح

نلاحظ من خلال الجدول:

4-العلاقات: ويتمثل هذا الحقل في مختل الروابط التي تساعد وتساهم في تماسك النص وترابطه وانسجامه كحروف العطف والجر والظروف وغيرها وقد استعمل الشنفرى وعروة بن الورد هذه الروابط في ديوانيهما كالتالي:

العلاقات		
الظروف	حروف الجر	حروف العطف
تحت -فوق -الليل	من -الى -عن -على -في -اللام - الباء	الواو -أو -الفاء

نلاحظ من الجدول أن الشنفرى وعروة بن الورد قد استعملا مختلف الروابط وهذا ما جعل القصائد والمقطوعات تبدو في غاية التماسك.

سوف نقوم بعرض نماذج واحصاء المعجم اللغوي عند الشنفرى وعروة بن الورد وكيف توزعت على الديوانين، الجدول يوضح المعجم اللغوي عن الشاعرين:

الابيات / الأسماء	الحيوانات والطيور		النباتات		القبائل والانسان		عدد الأبيات التي جرى عليها الحصر	
اسم الشاعر	الشنفرى	عروة	الشنفرى	عروة	الشنفرى	عروة	الشنفرى	عروة
عدد الالفاظ	53	46	4	15	56	45	183	196

النسبة المئوية	% 30	% 18	% 2	% 6	% 30	% 22		

* معجم الاسماء في ديوان الشنفرى وعروة بن الورد

1-أسماء الحيوانات والطيور:

اسم الشاعر	الشنفرى	عروة بن الورد
اسماء الطيور والحيوانات	سراحين -الذئاب	الاسد -البعير
	القطاه: نوع من الطيور	الطير -الضباع
	أسود: حية	ثعالب
	حمامة: نوع من الطيور	البعير
	جواد: حصان	صرماء: ناقة قليلة اللبن
	نحل: النحل	الحوار: ولد الناقة

يقول الشنفرى في ديوانه:

(سَرَاحِينْ) فتيان كَأَن وجوهَهُم مَصَابيحُ أو لونْ مِنْ المَاءِ مُذْهبُ (28)

فطعنةُ خَلْس مِنْكمَ قَدْ تَركتْهَا تَمُجَّ على أقطارها سُمَّ (أسْوَدِ) (45)

إِذَا انْفَلَتَتْ مِنَّي (جوادٌ) كريمَةٌ وثبْتُ فلمْ أَخْطِئ عِنَانَ (جَوَادِي) (44)

عليه نُسارِيٌّ على خُوَطِ نَبعَةٍ وَفوق كُعْرقُوبِ (القَطَاةِ) مُدَحْرَجُ (40)

ويقول عروة بن الورد في ديوانه:

ولاَ بصَري عِنْد الهِياج بَطَامــحَ كَأَنِي (بَعِيرٌ) فَارَقَ الشَّمُولُ نَازِعِ (47)

فأترُكُهُ بالقاعِ رَهْنًا ببلـــدةٍ تَعَاوَرهُ فِيهَا (الضّبَاعُ) الحَوامِع (47)

(ثَعَالِبُ) فِي الحَرب العَوانِ فإن تُبح وتَنْفرِج الجُلَّى فإنّهُم (الأسـد) (26)

لَعُمْري لَئِن عَشِرْتُ من خَشْية الّردى نُهاقَ الحَمِير إنَّني لِجَــزُوعُ (46)

2-أسماء النباتات:

اسم الشاعر	الشنفري	عروة بن الورد

اسماء النباتات	النبعة: نوع شجرة يصنع من أغصانه سهام محابيض: العود مع مشتبار العسل	الحرث نبات العضاة: كل شجر له شوك

يقول الشنفرى في ديوانه:

أَوْ الخشْرَمُ المبعُوثُ حَتِحْث دَبْرهُ (مَحَابيض) أوْ دَاهُنَّ سَام مُعَسَّلُ (64)

وَحَمْراءُ مِنْ (نَبْعِ) أبِّي ظَـهِيرةٌ تُرنُّ كإرنان الشَّجِيِّ وتَهْتفُ (45)

ويقول عروة بن الورد في ديوانه:

فَيومًا علَى نَجد وغَاراتِ أهْلُها وَيومًا بأَرضٍ ذَاتِ تستَ وَعَرَعِرْ (38)

3-أسماء القبائل والإنسان:

اسم الشاعر	الشنفرى	عروة بن الورد
اسماء القبائل والانسان	أم عمرو: اسم امرأة سلامان: قبيلة سلامان بن مفرج عبد الله: قتيل الشنفرى أحاظة: قبيلة من اليمن سعد ابن مالك: اسم رجل	بني ناشب: قبيلة من عبس قيس ليلى: احدى أسرى عروة من بني عامر أم وهب: زوجت عروة أبو مالك: هو مالك بن حمار الغزاري

4-أسماء الجماد:

اسم الشاعر	الشنفرى	عروة بن الورد

اسماء الجماد	السيف	الحصى: الحجر الصغير
	القوس	أرماح: مفردها رمح
	الوفضة: جعبة السهام	مهند: السيف المطبوع في الهند
	مصابيح	السيف
	القميص: الدرع	حبله: حبل

يقول الشنفرى:

أَلاَ (أمَّ عَمْر) وأَجْمَعَتْ فاسْتقلــتْ وَمَا وعَّتْ جِيرانِهَا إِذْ تَّولتِ (31)

جَزَيْنَا (سلامان) بن مُفْرج قَرصَنَها بِمَا قدمَتْ أيديهمُ وأزلَّــتِ (37)

شَفَيْنَا (بِعبْد الله) بَعْضُ غَلِيلِــنَا وَعوْفٍ لَدى المَعْدي أَوْان اسْتهَلّت (37)

فَشَّ عَليهُم هِزَّة (السَيف) ثــابتٌ وصَمَّمَ فيهم بِالحُسَام المُسَبَّــب (28)

سَراجِينُ فِتيان كأن وجُوهَهــُمْ (مصَابيحُ) أو لَوْنٌ مِنْ المَاءِ مُذهَّبُ (28)

وَمُستَبْسل ضَافي (القميص) صَمَمَتْهُ بأَزْرق لا يكَيسٍ ولا مُتــعوَّج (40)

يقول عروة بن الورد:

إِن تَأخُذُوا أسمَاء موقفَ سَاعــةٍ فمَأخذُ (ليلى) وهِي عذراءُ أعجبُ (18)

كَان فِــي (قيسٍ) حسيبًا مـاجِدًا فأتت نَـهدٌ على ذاك الحَســبِ (18)

ذكــرَتْ مَنَازِلاَ من (أُمُ وَهْــبٍ) محْلَ الحِيَّ أَسْفَل ذِي النَقِيــر (32)

ونَحن صَبِحنَا عَامِرًا إِذْ تمرسَتْ عُلالةَ (أرماح) وضربًا مذكــرا (41)

بِكــل رُقَاقِ الشِفْرَتين (مُهَنّــد) وَلَدْنٍ من الخطيَّ قد طُرَّ أسمــرا (41)

يشدَّ الحَليمُ مِنْهُم عَقَدَ (حبلــه) أَلاَ إِنمَّا يَأتِي الذِي كَانَ حُــذَرَا (41)

من الجداول السابقة يمكن رصد الملاحظات التالية:

ان أعلى نسبة كانت لذكر الحيوانات والطيور إذا بلغت 30 % عند الشنفرى و 18 % عند عروة بن الورد وهي دلالة على البيئة التي كان ينتقل بها عروة بن الورد والشنفرى ويبدوا أن كثرة

إغاراته على القبائل قد اكسبتهم معرفة دقيقة بأسماء الحيوانات والطيور ومراحل عمرها وأماكن العيش في الصحراء والجبال فنجد (ثعالب، الأسد، الحوار، حمار، غزال، حصان ، الفرس، القطاة، السرية، الحمامة، شارف، قرمل)، ثم تأتي في المرتبة ذكر أسماء الاشخاص والقبائل إذا بلغت 30 % عند الشنفرى و 22 % عند عروة بن الورد وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بذكر الاماكن , فتنقلهم المستمر يجعلهم على دراية كاملة بمن يقيمون بهذه الاماكن من قبائل وعشائر فيذكر على سبيل المثال (بني ناشب، ليلى، أبا مالك، نهد، أبناء عوف، أم عمران، سلامان، أحاظة ...)، تم تأتي في المرتبة الاخيرة ذكر أسماء النباتات بأقل نسبة وهي 2 % و 6 % عند عروة بن الورد وهذا راجع الى البيئة الصحراوية التي يندر فيها النبات الا قليل حول مجاري المياه والآبار فنجد (العرعر، الجذل، النبعة، محابيض، شتً) كما وردت اسماء الجماد بنسبة قليلة جدا.

ومن الجداول السابقة لمعاجم الشعراء الصعاليك يتضح اختلاف البيئات التي عاشها الشعراء الصعاليك كان له أثر واضح في المعجم اللغوي فقد عرفوا الاغوار المنخفضة والجبال العالية ذات القمم وما بينها.

ب–حقل العلاقات الدلالية:

العلاقات الدلالية مصطلح حديث يدل على العلاقات بين الالفاظ والمفردات كالترادف والتضاد والاشتمال ... ويوًلد هذا المصطلح من دراسته الحقول الدلالية إذا تبين أن معنى الكلمة لا يتضح الا من خلال علاقتها مع غيرها من الكلمات ضمن الحقل الدلالي الذي ينتمي اليه " وتعتبر العلاقات الدلالية أو التقابل الدلالي بين الدال والمدلول من أكثر المواضيع اثارة للدراسة عند علماء اللغة وحتى العرب منذ القدم، ومن أهم القضايا (الترادف، التضاد، الاشتراك اللفظي ...) [1]، سنذكر أهم العلاقات بالترتيب:

أ –الترادف: ويتمثل ما اختلف لفظه واتفق معناه ويعرفه " رمضان عبد التواب " بأنه ألفاظ المعنى والقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق [2]

[1] محمد أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات، ص 304

[2] رمضان عبد التواب، فصول في فقه، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 197

ب –التضاد: للتضاد تعريفات مختلفة وكثيرة من بينها هو" دلالة اللفظ الواحد على معنيين متضادين " كما هو " اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر على السواء عند أهل تلك اللغة "

ج –الاشتمال: (التضمين، العموم): هو من العلاقات الدلالية المحدثة وهو عبارة عن الدال العام (أي يكون مدلوله عاما)، ويضم دلالات متعددة تنضوي تحته [1]

د –علاقة الجزء بالكل: وتتمثل في علاقة اليد بالجسم، وعلاقة العجلة بالسيارة وغيرها من العلاقات والجدول الاتي يوضح العلاقات الدلالية التي اشتمل عليها ديوان الشنفرى وعروة بن الورد [2]

الترادف	التضاد	الاشتمال	علاقة الجزء بالكل
تحيا –تعيش	الشر –الخير يعيش –يموت كفى –ثار الحياة –الموت الفقر –الغنى		
	(نوم —اسهري) (ذهب —يفوت) (هُزالة —سمين) (حلو — مرً)	–الطبيعة: الجبال الارض: الفضاء –الكائنات: الاسد – الثعالب –القطاة – غزال –حصان–حمام	أعضاء في جسم الانسان (الرأس، الشيب، الروح، البطن، النفس، اليد، المرفق، عيون، صدر، جسم) مراحل حياة الانسان (طفلة، شباب، شيخ)

[1] محمد أحمد قدور، مبادئ في اللسانيات ص 310

[2] نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 389

	(صباح – ليل) (السماء – الأرض)	الزمان: (الصباح – الليل –المساء) الطبيعة: السماء، الارض، الفلك، الوادي)	السيف، الدرع، نهد، القميص، كلها ألفاظ دالة على أجزاء من وسائل الحرب

*يظهر لنا جليا من خلال هذا الجدول توظيف الشنفرى وعروة بن الورد لمختلف أنوع العلاقات وهذا ما جعل المقطوعات وقصائد متنوعة ومترابطة وقوية البناء، كما يبرز طغيان استعمال الشنفري وعروة بن الورد للمجردات على حساب المحسوسات.

*معجم الشعراء (الشنفري وعروة بن الورد) وغيرهم من الشعراء الصعاليك يرسم لنا الصورة النفسية والاجتماعية للحياة واتخاذ الطبيعة قبيله لها، فرسموا لنا بكلها تهتم تلك الحقبة التاريخية التي عاشوها بكل ما فيها وجعلوا الدارس لأشعارهم يعيش البيئة معهم ويتأثر بظروفهم القاسية والتمرد والرفض على نظام القبلي السائد في المجتمع الجاهلي.

خاتمة

خاتـمـة

يمثّل هذا البحث دراسة أسلوبية لشعر الصعاليك في عصر ما قبل الإسلام وقد ركّز البحث على دراسة مستويات اللغة، وأثر كل منهما في الدلالة، وذلك عن طريق الدراسة التطبيقية على شعر الشنفرى وعروة بن الورد لكن قبل هذا سلطنا الضّوء على جوانب حياة العصر الجاهلي، فقد كانوا فريقين بدو وحضر يشتغلون بالرعي يحكمهم النّظام القبلي، وأهم علم عندهم هو علم الأنساب وأيضا علم النجوم ومطالعها، وغلبت عليهم الأمية الدينية. وقد تميز النص في هذا العصر بالفصاحة والبلاغة والفطرة، كانت لديهم نظرة في الذوق الأدبي كما عرفت قبائلهم بالفصاحة والتصوير الواقعي لحياتهم وكتابتهم ما يخشون.

وقد افردنا مساحة للصعاليك فعرفنا ظاهرة الصعلكة التي هي من التصعلك: الفقر وأسبابها يوجد من خلعتهم قبائلهم وهناك من خرج طوعا عن قبيلته لأنه يرى أنهم يحتقرون الفقراء كعروة بن الورد، تعددت المسارات الشعرية عند الشعراء الصعاليك فمنها الهجاء والوصف والفخر وغيرها، وكان للصعاليك خصائص فنية أهمها التخلص من المقدمة الطللية، الوحدة الموضوعية، التحلل من الشخصية القبلية ومن أبرز الشعراء الصعاليك عروة بن الورد والشنفرى.

لقد كان لجانب التمرد لمسة خاصة جعلتهم متفردين وجعلت شعرهم خاصا منهم من دفعتهم الظروف القاسية للخروج عن القبيلة ومنهم من نبذتهم قبائلهم فجسدوا هذا التمرد في أشعارهم من خلال القوة والقسوة.

درسنا الإيقاع وتعريفه عند القدامى والمحدثين وأيضا الفلاسفة فالقدامى يربطون الإيقاع بالموسيقى منهم ابن فارس والجاحظ، أمّا الجرجاني فقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشعرية، وعند المحدثين الغرب فقد أجمعت معظم الآراء على أن الإيقاع حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية وفورة الشعور أكثر مما يتعلق بمكونات النص الجزئية، وقد ربط المحدثون العرب الإيقاع بالشعر والنثر وبعض الفنون الأخرى وأجمعوا على أنه يقوم على أساس الحركة والزمن وفق نسق مطرد. وللفلاسفة قراءة للإيقاع متمثلة في أنه الفعل الذي يكيل زمان الصوت بعوامل منتظمة.

استعمل الصعاليك نفس أوزان سائر الشعراء الجاهلين، وأكثرو من استعمال البحر الطويل والزحاف الشائع في هذا البحر وهو حذف ياء مفاعيلن انتشرت في شعرهم، بالإضافة إلى ظاهرة عروضية وهي انتشار الرجز وهذا لسهولة الوزن واتفاقه مع حركات القتال.

وعن علاقة الإيقاع بالرؤيا الإنتاجية وجدنا أن الوزن يكسب خصائص داخل التجربة، حيث نجد قصائد أو مقطوعات متعددة بنفس الوزن، لكن يكون للوزن خصائص ليست في غيرها من القصائد هذا ما يحقق التنوع والاختلاف بين القصائد.

وقد درسنا مستويات اللغة بدأ من المستوى الصوتي، استعملوا البحر الطويل لانسجام موسيقاه وطول النفس فيه فكان مجالا متسعا لسرد الوقائع والتغني بالأمجاد، كما استخدموا الأصوات المجهورة القوية كالراء الدال على الاضطراب والتكرار واللام والجيم لما في حياتهم من قوة وقسوة ولما مر عليهم من مشاق وصعوبات التي تستدعي الحروف القوية، كما استخدموها في أشعارهم التي تحتوي على المغامرة، وكان استعمال الأصوات المهموسة بصفة أقل تجلى في تصوير المراقبة. أما تكرار الأصوات المجتمعة فقد كان له نصيب في شعر الصعاليك حيث استعملوا التصريع وهو تغيير العروض كما تستحقه ومواقفها للضرب في حروف الروي والوزن والجناس وهو من فنون البديع اللفظية، والتوازي والمقابلة، التكرار الذي كان عند الشنفرى أكثر منه عند عروة بن الورد وذلك للتأكيد، كما نجد عندهم تكرار الحروف أي أن تكرر الحرف الواحد في البيت أكثر من مرة وذلك لتكثيف الإيقاع وأرسم صورة شعرية أو الحالة الوجدانية لهم كما كان للتكرار أسباب أخرى كتقوية المعنى واعلاء النغم أي تكرار ترنيميا أو تعبيرا عن الحزن الغامر. أمّا الجانب الصرفي فقد كان استعمال الأفعال الماضية أكثر من المضارعة ويأتي الأمر بنسبة قليلة، وانتشار الأفعال في شعرهم يشكل ملمحا أسلوبيا يعبر عن طبيعة حياة الصعلوك لما فيها من حركة وتنتقل وقلق، فسيطرة الزمن الماضي لأن أشعارهم جاءت سردا للأحداث التي عاشوها ووصفا للأوضاع الاجتماعية السائدة، وورود الأفعال المضارعة بصفة أقل لأنها تدل على الدوام والاستمرار وهذا ليس نمط حياتهم، أمّا من حيث الصحة والاعتلال فقد كان استعمال الفعل الصحيح أكثر من المعتل، ومن حيث المجرد والمزيد كان للمجرد النصيب الأكبر في الاستعمال والأسماء كان حضور الجمع فيها قوي على الأسماء المفردة وهذا ما يدل على الحياة الاجتماعية الواقعية وعيشهم في جماعات، أما الأفراد فكان للدلالة على واقع كل واحد، ومن حيث

التعريف والتنكير فكان متقاربا، فالأسماء المعرفة تدل على التعميم والنكرة تدل على التخصيص، وقد استطاعوا أن يستخدموا قدرتهم في التعبير عن حياتهم. والآن نتطرق إلى حروف الاستفهام فقد كانت "هل" أكثر تكررا من كيف.

ومن خلال الجانب البلاغي لاحظنا في استعمال الجملة الخبرية (الإسمية والفعلية) وردت الإسمية على عدة أنماط والجملة الفعلية كانت أكثر ورودا في شعرهم وكان النفي أبرز من التأكيد، وكذلك حال الجملة الإنشائية الطلبية فقد استعملوا معظم الأساليب كالأمر والنهي والتحذير والإغراء.

ورأينا أن الجملة الانشائية غير الطلبية لم تتداول كثيرا في اشعارهم. وقد اعتمد في أشعارهم بعض الظواهر التركيبية كالتقديم والتأخير. والحذف والاعتراض

وعند دراستنا للمستوى الدلالي تطرقنا الى دراسة الحقول الدلالية وتظم حقل الاحداث وحقل الموجودات وحقل المجردات وحقل العلاقات، فنجد في حقل الاحداث سيطرة حقل الحزن واليأس على حقل الامل والقوة وذلك راجع الى ظروف حياتهم، وفي حقل الموجودات تغلب حقل الطبيعة على حقل الانسان لأن تعاملهم مع الطبيعة فهم معزولين عن البشر، ثم حقل المجردات أيضا طغت فيه الألفاظ الدالة على الحزن واخرا حقل العلاقات نجد فيه غلبة الروابط هذا ما جعل القصائد والمقطوعات تبدوا في غاية التماسك

وقد ألقينا نظرة على معجم الأسماء في ديواني عروة بن الورد والشنفري فلاحظنا أن أعلى نسبة كانت لذكر الحيوانات والطيور وهذا دليل على البيئة التي اندمجا معها فعرفا أسماء الحيوانات وأماكن عيشها ومراحل عمرها تليها أسماء الاشخاص والقبائل وهذا راجع ايضا الى تنقلهم الدائم الذي جعلهم على دراية كاملة بأماكن إقامة العشائر والقبائل وأسمائها والمرتبة الأخيرة عادت الى ذكر اسماء النباتات وسبب ذلك بيئتهم الصحراوية التي تندر فيها النباتات ، نأتي الى حقل العلاقات الدلالية نرى أنهما وظفا مختلف أنواع العلاقات الترادف ، التضاد ، الاشتمال وعلاقة الجزء بالكل وقد أعطى هذا ترابط وقوة بناء للقصائد والمقطوعات

ومن خلال هذا كله رسم لنا الصعاليك حياتهم النفسية والاجتماعية وجعلوا الدارس لأشعارهم يعيش بيئتهم ويتأثر بالظروف القاسية والتمرد والرفض الذي ثاروا به على النظام القبلي.

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المراجع والمصادر

1-أبو حيان التوحيدي ، المقابسات ، تح : محمد قوضيف حسن ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 1989

2-أبو الشوارب محمد مصطفى والخويكي زين الكامل ، العروض العربي صياغة جديدة ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ، د ط ، ج 2

3-أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تح : مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط1 ، ج1

4- أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تح : محمد أبو الفضل ، ابراهيم علي البجاري ، القاهرة ، دط ،ج1

5-أجواد علي المفضل في تاريخ الأدب العربي قبل الاسلام ، جامعة بغداد، ط2 ،1993، ج4

6-أحمد الحملاوي ، شد العرف في فن الصرف ، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2003

7-أحمد مختار ، علم الأصوات العام ، ديفيدا بروكرو من ترد ، عالم الكتب ، ط1

8- أحمد مختار ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، دط ، 1985

9- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان ، مؤسسة المعارف ، بيروت ، ط2

10- الأصفهاني ، الاغاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ط8 ، 1990 ، ج 14

11- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي ، سورية ، ط1 ، 1998

12-ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط6 ،1988

13- ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1979

14- ابراهيم أنيس ، دلالة الالفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1989

15- ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط4 ، 1999

16- ابراهيم الخواجة ، عروة بن الورد حياته وشعره ، مطبعة النصر نابلس ، ط2 ، 1987

17- ابراهيم عبد الرحمان محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، دار مكتبة الشباب ، ط2 ، 1979

18-ابراهيم مصطفى ، إحياء النحو ، دار الكتاب الإسلامية ، ط2 ، 1992

19- ابن دريد ، جمهرة اللغة ، تح : رمزي بعلبكي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1987

20- ابن سلام الجمحي ، طبقة فحول الشعراء ، دار الهيئة المصرية ، مصر ، دط ، 1954

21- ابن سيدة ، المخصص (السفر) ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، دط

22- ابن سينا ، الشفاء القسم الخاص بالخطابة ، تح محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ، 1954

23-ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح : طه الحاجري ومحمد زغلول ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1956

24- ابن عبد الله أحمد شعيب ، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية وأسسها

25- ابن عقيل ، شرح عقيل على ألفية بن مالك ، ط5 ، 2007 ، مج 2

26- ابن فارس الصاحبي ، فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تح : صقر أحمد ، دار إحياء الكتب العربية ، بيروت ، 1977

27-ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تح: أحمد محمد شاكر ، دار الحديث ، القاهرة ، 1463

28-ابن منظور ، لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط1، 1988

29-ابن هشام ، مغنى اللبيب عن كتب الاعاريب ، تح: مازن المبارك محمد علي محمد ، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، ج2

30-إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان

31-إيليا الحاوي ، في النقد والأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1980

32-إيمان بقاعي ، أحلى ما قيل في الهجاء ، دار الكتاب العربي ، بيروت،2008

33- تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ،ط3 ، 1973

34-الجاحظ ، البيان والتبيين ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الجاحظ ، دار الفكر ، بيروت ، ط4 ، ج1

35- الجرجاني ، أسرار البلاغة ، دار الميسرة ، بيروت ، ط3 ، 1983

36-جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار الثقافة ، مصر ، 1978

37 – جرجي زيدان، تاريخ الآداب في اللغة العربية ، دار الهلال ، القاهرة ، ج1

38-حازم القرطاجي ، منهج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، تونس ، ط3 ،1966

39-حسن عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1

40-حلمي خليل ، مقدمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعية ، ط2

41- حلمي سالم ، الوتر والعازفون ، قراءات الشعر العربي الحديث ، الهيئة العامة للقصور الثقافية ، 1992

42-حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي في الأدب القديم ، دار الجيل ، بيروت ،لبنان ، ط1، 1982

43-حنا عبد الجليل يوسف ، الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص ، مؤسسة المختار ، القاهرة ،ط1، 2001

44-الخطيب القزويني ، الايضاح في علوم البلاغة ، تح : محمد عبد المنعم الخفاجي ، دار الكتاب ، بيروت ، ط4 ، 1975

45-الخليل بن أحمد الفراهيدي ، الايقاع ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1980

46-خير بيك كمال ، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، 1982

47- خير الدين بن الزركلي ، قاموس الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2

48- رمضان عبد التواب ، فصول في فقه العربية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1983

49- رمضان عبد الله ، أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات ، مكتبة بستان المعرفة ، 2006

50- السجلماني ، المنزع البديع ، تح : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، 1980

51- سعد إسماعيل شبلي ، الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، مكتبة الغريب ، ط2

52- سكوفوز بيكوف ، موسوعة نظرية الادب وإضاءة تأريخيه على قضايا الشعر الغنائي ، تر : جميل نصيف التكويني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، 1986 ، ج3

53- سليمان البستاني ، مقمة الإلياذة ، دار المشرق ، بيروت , ط5 ، 1983

54-سليمان ياقوت ، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 1995

55- سناء حميد البياتي ، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم ، دار وائل للنشر ، ط1 ، 2003

56- الشنفرى ، الديوان ، تح : إيمان بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1، 1991

57- الشنفرى ، الديوان ، تح: إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ط2 ،1996

58-شوقي ضيف ، البلاغة تطورات ، دار المعارف ، الإسكندرية ، القاهرة ، ط7

59-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي ، دار المعارف ، مصر ، ط8 ، 1960

60-صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانكي ، القاهرة ، مصر ، ط3، 1993

61-صالح بلعيد ، التراكيب النحوية والسياقات المختلفة عند الإمام القادر الجرجاني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر

62-صفاء خلومي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2، 1987

63-الصكر حاتم ، حلم الفراشة ، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر ، وزارة الثقافة ، 2004

64-صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض الإيقاع الشعري ، الأيام ، ط1، 1969

65-طرفة بن العبد ، يحي شامي ، أعلام الفكر العربي ، دار الفكر العربي، بيروت ، ط1، 1977

66-عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ،1992، ج2

67-عبد الحليم حنفي ، شعر الصعاليك منجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987.

-عبد الرحمان بترماسين ، البنية الايقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشروالتوزيع،القاهرة،ط1، 2003.

69-عبد الرحمان حسين حبكة الميداني، البلاغة العربية اسسها وعلومها و فنونها ،دار القلم دمشق،ط1 ، 1996 ،ج2.

70-عبد الصبور شاهين ، في علم اللغة العام ، مؤسسة الرسالة،بيروت،ط3 ،1988.

71-عبد الصبور شاهين ، في علم اللغة ،نقلا عن حسن عبد الجليل يوسف ،التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط 1 ،1997.

72-عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم البديع)،دار النهضة العربية،بيروت،1974.

73-عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الافاق العربية، القاهرة، ط 1 ،2006.

74-عبد العزيز عتيق، علم العروض والقوافي، دار الافاق العربية، القاهرة.

75-عبد القادر عبد الحميد زيدان ،التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،2003.

76-عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الاصمعيات، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف،القاهرة،ط7، 1993.

77-عروة بن الورد، الديوان، دراسة اسماء أبوبكر محمد، دار الكتب العلمية،بيروت،1992.

78-عروة عمر، الشعر الجاهلي في حياة العرب الأدبية، دار الميداني،الجزائر،2008.

79-العشماوي محمد زكي، فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،1981.

80-علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار،القاهرة،مصر،ط1 ، 2007.

81-علي بن محمد الجرجاني، التعريفات وقدم له ووضح فهارس إبراهيم الابياري ، دار الريان للتراث.

82-علي الجازم، مصطفى امين، البلاغة الواضحة للبيان والمعاني والبديع، دار المعارف.

83-الفارابي،الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي،القاهرة،1967.

84-فؤاد افرام البستاني، الشعر الجاهلي نشأته وفنونه وصفاته، مطبعة الكاثوليكية،بيروت،ط1 ،1937.

85-قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت.

86-القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار العلم للملايين،لبنان،ط1 ،ج1.

87-كريم زكي حسام الدين أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة،مصر،ط3 ،2001.

88-كمال محمد بشير، علم اللغة العام الأصوات، دار المعارف،ط7 ،1980.

89-مجدي وهنية ،معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان،بيروت،1974.

90-مجدي العقيلي ،السماع عند العرب، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا،ط1 ،ج1.

91-محمد احمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1.

92-محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية،تونس،1967.

93-محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، الأردن،1991.

94-محمد بن جابر الهواري، شرح الفية ابن مالك، تح: عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، المكتبة الازهرية للتراث،مصر،2000.

95-محمد حماسة عبد اللطيف، النحو الأساسي، دار الشروق، القاهرة.

96-محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضيون للقصيدة العربية، دار الشروق،القاهرة،ط1 ،1999.

97-محمد شكري عياد، مدخل الى علم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر،الرياض،ط1 ،1882.

98-محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت.

99-محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان ابي فراس الحمداني،دارهومة،الجزائر،2003.

100-محمدمقدور،النقد والأدب، مطبعة النهضة، مصر، القاهرة.

101-محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار العرب، بيروت، لبنان،ط1 ،1985.

102-محمد بندق، القطوف الدانية في العروض والقافية، مكتبة زهراء الشروق.

103-محمد نبيل طرفي، ديوان اللصوص في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتب العلمية،بيروت، ج2.

104-محمود حسن مغالسة، النحو الشافي الشامل دار المسيرة للنشر والتوزيع،ط1 ،2007.

105-محمود زقزوق، مؤلفون الموسوعة الإسلامية العامة، مطابع الاهرام

106-محمدالدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم ،القاموس المحيط، دار الكتب العلمية،لبنان،ط1 ،1999.

107-محي الدين الكافحي، شرح قواعد الاعراب لابن هاشم ،تح: محمد عبد المنعم الخفاجي ،دار الكتاب،بيروت،لبنان،ط4 ،1975.

108-مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي ، دار الهيئة للشؤون الاميرية،بيروت،ط1 ،1979.

109-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية،ط3 ،ج2.

110-مصطفى اسعد النادري ،نحو اللغة العربية ،المكتبة العصرية،بيروت،لبنان،ط1 ،2002.

111-مصطفى حركات ،الصوتيات والفونولوجيا ،المكتبة العصرية صيدا،بيروت،ط1 ،1998.

112-مصطفى السيوفي ،تاريخ الادب في العصر الجاهلي ،الدار الدولية للاستثمارات ش م الثقافية،القاهرة،مصر،2008.

113-مصطفى الغلاييني ،جامع الدروس العربية، دار الفكر،لبنان،ط1 ،2006.

114-المفضل الضبي، المفضليات، تح: احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ،دار المعارف،القاهرة،ط3 ،1964.

115-مهدي سامي، افق الحداثة وحداثة النمط دراسة في حداثة مجلة الشعر ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1988.

116-موسى بن محمد الميداني الاحمدي ،المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ،دار العلم للملايين،بيروت،ط2 ،1979.

117-نادية رمضان النجار ،اللغة وانظمتها بين القدامى والمحدثين ،دار الوفاء، الإسكندرية.

118-نور الهدى لوشن ،مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ،المكتبة الجامعية الحديثة،الإسكندرية،2003.

119-هاشم الطعان ،الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة ،دار الفنون والثقافة العراقية.

120-الهاشمي علوي ،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان.

121-يوسف أبو العدوس، البلاغة ، دار المعارف،بيروت،لبنان،ط1 ،2007.

122-يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ،مكتبة غريب.

123-يوسف خليف، الروائع من الادب العربي في العصر الجاهلي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983 ،ج1.

124-يوسف فرحات ،ديوان الصعاليك ،دار الجيل ،بيروت.

الفهرس

شكر وعرفان

مقدمة .....أ-ج

I - تمهيد..... 6

الفصل الأول

II - إيقاع النص 34

أولا :الايقاع تعريفا و مفهوما 34

1-المعاجم اللغوية 34

2-الايقاع عند القدامى 35

3-الايقاع اشتغال الحداثة 37

4-قراءة الإيقاع(فلسفيا) 40

5-مختبر الاوزان عند الصعاليك 41

6-ايقاع الرؤيا الانتاجية 42

الفصل الثاني

III - معيار شكل الخطاب الشعري 45

أولا: المستوى الصوتي 45

أ-ثقافة الايقاع 45

أ-1-الوزن 46

أ-2-القافية 56

ب-فضاء الداخل الباطن 61

ب-1-تكرار الأصوات المنفردة 62

ب-2-تكرار الأصوات المجتمعة 74

ثانيا: المستوى الصرفي 81

1-الأفعال 81

2-الأسماء 89
3-الحروف 94
ثالثا: المستوى البلاغي 97
1-الجملة الخبرية 98
2-الجملة الإنشائية 105
3-الجملة الشرطية 111
4-بعض الظواهر التركيبية 113
رابعا: المستوى الدلالي 120
أ-الحقول الدلالية 121
ب-حقل العلاقات الدلالية 127
خاتمة.....131
قائمة المصادر والمراجع.....135
فهرس.....145