العدول الصرفي الإيقاعي في شعر المتنبي (لمقتضى الوزن)

د. عبدالستار صالح أحمد البناء
جامعة صلاح الدين / أربيل
كلية التربية
قسم اللغة العربية

م.م. هدى عبدالباسط محمد
جامعة صلاح الدين/ أربيل
كلية التربية /مخمور
قسم اللغة العربية

الملخص

يتناول هذ البحث العدول الصرفي الإيقاعي في شعر المتنبي، كون العدول ملمحاً جمالياً يتكئ عليه الشاعر ، إذ يعد العدول ميسم الابداع في اللغة، الذي يسميه الدارسون بالانحراف عن الأصل، وهو جوهر اللغة الابداعية القائم على أساس الاختلاف بين اللغة والكلام، كون الثاني الأثر المنحرف أو المعدول عن الأصل، فيأخذ هذا النمط المنحرف مداه في العمل الشعري أو النص المتسم بالفنية.

وبذلك فإن العدول الصرفي يعد تواضعاً جديداً تستمد اللغة منه تخلّقَها وديمومتها لأنه يعتمد على علوم شتى منها: علم الصرف وعلم الصوت والعروض والمفاهيم البلاغية ،وعلم الدلالة،فضلاً عن المفاهيم التداولية التي تجَسِّر الهوة بين بيئة المخاطب والمنشئ في الخطاب، فالدلالة الصرفية عند المتنبي تتأتى من أهمية العدول عنده من صيغة إلى صيغة أخرى لمقضى الوزن لإستجلاء معانيه والكشف عن أساليبه اللغوية غير المألوفة؛ لأنه من أبرز شعراء العربية وأكثرهم عرضة للدراسة والبحث، ولأنه صاحب منجز أدبي جرئ وفائق.فالوزن من مكونات الإيقاع وليس الإيقاع كلّه، وهو مع الوزن يعتمدان على عناصر غير دالة، وبذلك فالإيقاع هو السير على وفق نظام تتفق فيه الأصوات إمّا بالتعاقب أو التكرار أو التوازي بعضها مع بعض، فمفهوم الإيقاع ثوب فضفاض يتسع للوزن كما يتسع للإيقاع الداخلي للأبيات.

وإنّ حركية الإيقاع في بحور الخليل تعكس بدقة توالي الحركات والسكنات في الكلمة العربية، فنرى للشعر الموزون إيقاعاً تطربُ له الأسماع ويترسخ في الأذهان لصوابه،ويردّ عليه من حسن تركيبه واعتدال إجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ كان الوقع للشعر أكبر.وبذلك فقد مهدنا في مستهل

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

البحث لهذا المفهوم نظرياً ومن ثمَّ أوردنا شواهد من شعر المتنبي اجتزءناها من قائمة الملحق بمجمل المواضع التي عدل فيها عن صيغة الى أخرى لمقتضى استقامة الوزن واستجلاءً للمعاني التي كان يبغيها. مع تحليل لبنيتها الإيقاعية التي تعضد مذهبنا ، فشعرالمتنبي حافل بهذة السمة اللغوية المميزة.

ـ المقدمة

الحمدُلله وكفى، والصلاة والسلام على رسوله المصطفى، وعلى آلـــه وأصحـــابه ومن وفى، أمّا بعـدُ:

فإنَّ العدول انحرافٌ عنِ المألوفِ وخروجٌ عنِ الأصلِ كونه عنصراً من عناصر الجماليات القولية في اللغة، وهو لونٌ من ألوان الانزياح لايمكن ضبطه على وفق قاعدة معيّنة كما هو الحال في البلاغة التقليدية؛ بل يتحدَّد على وفق رؤية المتتبّع والمتلقّي. ولا يشك فيه أنَّ لغة الشعر تعمد الى مفارقة النسق المعتاد، لأنَّ ذلك يعدّ مناط جماليتها ورقيّها.

ويُعَدُّ العدول الصرفي الإيقاعي تواضعاً جديداً تستمدُّ اللغة منه تخلّقَها وديمومتها، لأنّه يعتمد على علوم ومفاهيم متعددة منها علم الصوت والعروض و الصرف والبلاغة والدلالة فضلاً عن المفاهيم التداولية التي توصل الخطاب ببيئة المخاطب أو المنشئ للخطاب، فالدلالة الصرفية عرفت ظاهرة العدول عن المعنى النمطي الذي حددته قواعد الصرف لكلّ صيغة إلى معانٍ كثيرة تستشفُّ من خلال السياق. فالعدول الصرفي هو ترك الوزن القياسي إلى وزن آخر لدلالة معنوية لا يحتويها الوزن الأول بحسب الزيادات في الصيغ، فهو في الإطار العام عدول عن الصيغة إلى أخرى لإرادة دلالات متنوعة وجديدة.

فالشعرَ والموسيقى يعودان إلى جنس واحد وهو التأليف والوزن، فإقامة الوزن من دواعي المخالفة في كثير من قواعد اللغة العربية من ردِّ فرعٍ إلى أصل، إذن فالوزن هو الصورة الخاصّة للإيقاع، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر، والتوقّع من جانب المتلقّي، والتفعيلة هي الوحدة الإيقاعية الكبرى التي تشكل العمود الفقري للأوزان. لأن المقطع يدخل في بنية التفعيلة التي بدورها الحجر الأساس في بناء العمل الإيقاعي، فهي أساس الوزن، ووحدة من وحداته الكبرى. فالذي يُراعَى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن، ولقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشدّ محافظة. فالتزموها في أبيات القصيدة كلها، وأبرز من حفل شعره بوحدة الإيقاع هو سيد شعرهم المتنبي.

إذ تأتي أهمية العدول الصرفي الإيقاعي ودراسته لمقتضى الوزن في شعر المتنبي لاستجلاء معانيه والكشف عن أساليبه اللغوية غير المألوفة كونه من أبرز شعراء العربية وأكثرهم عرضة للدراسة والبحث،وهو صاحب منجزٍ أدبي جريء وفائِق.لذا جاء عنوان هذا البحث بـ(العدول الصرفي الإيقاعي في شعر المتنبي)[1]،لمقتضى الوزن.

ولقد اتبعنا في البحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف العدول الصرفي القائم على أساس بنية الكلمة وإضافة اللواصق إليها، أو رصد التحوّلات الداخلية فيها خدمة لما يفرضه السياق وإيقاعاته الفنية لإستقامة الوزن،وذلك إثرَ الإحصاء الدقيق لعدول الصيغ الصرفية بغية استقامة الوزن، فبدأ البحث بمهاد نظري لمفوم الإيقاع

[1]-وهو العنوان الأشمل لظاهرة العدول في شعر المتنبي الذي يضم العدول الصرفي الإيقاعي بانواعه الثلاثةلمقضيات(الوزن ،والمعنى، والقافية) ، ولسعة الموضوع إجتزءنا المبحث الأول استلالا من رسالة الماجستري التي اعددناها والموسومة بـ(العدول الصرفي في شعر المتنبي)

وعلاقته بالوزن والعدول الصرفي ، ومن ثم انتخاب شواهد من شعر المتنبي المبثوثة في قائمة الملحق التي تضمنت مواضع العدول الصرفي الإيقاعي لمقتضى الوزن عنده ،وم ثم تحليل هذه الشواهد الشعرية في بنيتها الإيقاعية ، ورصد مناط العدول فيها ، مع استكناه الوجهات الدلالية للشاعر من العدول في كل موضع، وبعدها تم عرض النتائج التي توصلنا اليها ، مع رصف للمصادر التي اعتمدناها.

الإيقاع فنٌ في إحداث إحساسٍ مستحبّ، بالإفادة من جَرسِ الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وغيرها من الوسائل الموسيقية الصامتة، وهو ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفيّة في الشعر وبصورة عفوية طبيعية[١]. لأنه حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد بالضرورة على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية.

فآلية الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمينة متساوية أو متجاوبة، فإذا نقرتَ ثلاث نقرات وجئتَ بالرابعة فكانت أقوى من الثلاث السابقات وكررتَ عملكَ هذا فإنكَ تولّد الإيقاع وذلك من رجوع النقرة القوية بعد كلّ ثلاث نقرات، أو قد يتولّد الإيقاع من مجرّد الصمت بعد كلّ ثلاث نقرات. كما أنَّ الارتكاز الذي يتميّز بين المقاطع يولّد الإيقاع، فالإيقاع يتولّد في الشعر العربي من تردّد ارتكازٍ يقع على مقطعٍ طويل في كلّ تفعيل، ويعود على مسافات زمينة محددة النّسَب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن[٢].

فالإيقاع عند الفارابي: هو ((النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسَب))[٣]، وهو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغّمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعرياً، وهو كذلك إيقاع مطلقاً[٤]. فلولا الإيقاع لما وصل إلينا شعر الشعراء،((فما تكلّمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يُحفَظ من المنثور عُشْرُه، ولا ضاع من الموزون عُشْرُهُ))[٥].فالإيقاع والوزن حفِظا الشعرَ من الضّياع.فالشعر ((كلامٌ مخيَّلٌ مؤلّفٌ من أقوال ذواتِ إيقاعاتٍ متفقةٍ، متساويةٍ، متكررةٍ على وزنها، متشابهةِ حروفِ الخواتيم))[٦].

فهو في اصطلاح الدارسين: ((النسبة في الكميّات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية))[٧]. فالإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها. لذا فهو لا يتناسب دائماً مع الوزن، فيضطرّ الشاعر إلى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان، فيعدل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذي يوفّر للقصيدة عنصر الإيقاع، وهناك من يستحسن مثل هذا التعديل[٨].

فمتى ما وُجدَ اتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ وعكس ما نُظِمَ من بناء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة وصحة التقسيم باتفاق النظوم وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني كان هناك إيقاع وموسيقى في الشعر[٩].

إنّ حركية الإيقاع في بحور الخليل يعكس بدقة توالي الحركات والسكنات في الكلمة العربية، فالتتابع الحركي هو مؤسس إيقاعي أصيل في الشعر العربي[١٠] الذي هو الكلام المخيّلوالمؤلّفُ من أقوال موزونةمتساوية وعند العرب مقفّاة، ومعنى كونها موزونة: أن يكون لها عددٌ إيقاعي. ومعنى كونها متساوية: هو أن يكون كلُّ قول منها مؤلّفاً من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمانٍ آخر، ومعنى كونها مقفاة: أن تكون الحروف التي يُختم بها كلّ قول منها واحدةً[١١].

والظاهر أنّ علاقة الأصوات بالفونيمات، وعلاقة القافية بالتجانس الصوتي، وعلاقة الموضوع بالحكاية لا تتجلى عند كلّ مستوى كونها حاصلاً تلقائياً لا روح فيه؛ بل كونها تواصلاً حيّاً يقوم بدوره في التأليف بين عناصر البنية، فمن أهم الوظائف الفنية للبنية الإيقاعية من خلال الأوزان ما يتجلّى في توزيع النصّ إلى وحدات متكافئة.فالبيت الشعري يتشكّل من تعاقبِ وحداتٍ صوتية تتجلّى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة بعضها عن بعض، وفي الوقت ذاته من تعاقب الكلمات التي تتجلى كونها وحدات متماسكة تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية، فهذان التعاقبان هما ثنائية بنائية متلاحمة[١٢].

أمّا عناصر الإيقاع فهي العناصر اللازمة لتمييز الجمال الذي نجده في العمل الفني ذاته، فعناصر الإيقاع في الشعر نجده في الألفاظ من حيث هي أصوات ترتبط في إيقاع أو انسجام وقافية ونغم.والقدامى لم ينبينوا جوهر الإيقاع وموقفهم يكاد لايخرج عن المفهوم الذي يجعل الإيقاع مطابقاً للوزن، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسّد الحركة الإيقاعية، فكان المصطلح عندهم ألصقّ بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأنّ التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى، فالشعر والموسيقى يلتقيان في مادة الإيقاع[١٣]. فهو عنصر ((يزيد في جمال النصّ، وبناءً على هذا فإنّ الميل إلى الزيادة في هذا العنصر الجمالي يزيد في جماليات النصّ ما لم يصل النص إلى مرحلة ما يزيد على حدّه))[١٤].

واللغة العربية تعتمد كمّ المقاطع أساساً في إيقاعها. فالخصائص الصوتية إمكانات قائمة في كلّ اللغات، وإنّ تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر[١٥].وإذا كان الصوت هو الوحدة الأولى التي يتكوّن منها الإيقاع فإنّ الإيقاع هو النسيج الذي يتألّف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظنّ أو المفاجآت التي يولدها المقاطع[١٦]، فلا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع، ((فالتأثير الذي تولده المفاجأة يعتمد على ما إذا كان الذهن مضطراً إلى أن يبدأ بداية جديدة كلية عند وصول هذا العنصر الجديد، أي أنّ التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة إيقاعية تربط بين الأجزاء التي تؤلّف الكل الذي تدخل في تركيبه شتى ضروب الصور والشروع في الفعل التي يتألف منها العمل الفني، فالأجزاء التي تتألف منها الاستجابة النامية يعدل أحدهما عن الآخر. وهذا هو كلّ ما ينبغي تحقيقهليصبح الإيقاع ممكناً))[١٧].

ولا يشترط في الإيقاع ضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية، فكثيراً ما يقتضي أن تنتهي في وسط اللفظ من غير الحاجة إلى إكمال الجملة،فالشاعر يأتي بالمقاطع الطويلة التي تتكون من مدّات والتيكان يمكن أن تستبدلبحروف ساكنة ويستقيم الوزن، ولكنّ إحساس الشاعر يأبى إلا أن يَسكَن إلى هذه المدّات التي تماشيه في استنفاد إحساسه[١٨].

إنّ الوزن والمجاز من مكونات الإيقاع وليس الإيقاع كلّه، فهناك إيقاعات ناتجة عن الأصوات المجهورة والصامتة والمهموسة، وما يُحدِثهُ تكرارها وتجاورها أو ابتعادها. فالإيقاع هو السير على وفق نظام تتفق فيه الأصوات إمّا بالتعاقب أو التكرار أو التوازي بعضها مع بعض، فمفهوم الإيقاع ثوب فضفاض يتسع للوزن كما يتسع للإيقاع الداخلي للأبيات[١٩].

فالإيقاع والوزن يعتمدان على عناصر غير دالة، والاختلاف الفونيماتي غير معيَّن فيهما، فالكلمات والجُمَل تنزَع إلى فقْدِ محيطها لتذوب في مجموع غير قابل للتحليل، كما لو أن البيت والقصيدة لا يكونانِ غير جملة واحدة بل كلمة مفردة[٢٠].فنرىللشعر الموزون إيقاعاً((يطربُ الفهم لصوابه ويردّ عليه من حسن تركيبه واعتدال إجزائهِ.

فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصَفَا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمَل بها كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه))[٢١].

فالتحوّلات الإيقاعية في حركة الأفعالكفعاليات مؤثرة، ((وفي حركة المفردات الأخرى كفعاليات متأثرة بالنسبة للنصّ على العموم، يشير إلى تحوّل دلالي قائم على المستوى الأيديولوجي من الفعالية الفردية المأزومة والمتوترة إلى الفعالية الجماعية المنسجمة والمتمكنة من فرض حضورها على المظاهر الأخرى))[٢٢]، فهي أعطت قيمة جمالية للنص من خلال الاختلافات والتوافقات الحاصلة في البنية المقطعية للنصّ، وبذلك فإنّالإيقاع هو الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذيالحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية والتي تمنح التتابع الحركي وحدة نُغميّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركيةالتي تختلف تبعاً لعوامل معقّدة[٢٣].

إنّ الشعرَ والموسيقى يعودان إلى جنس واحد وهو التأليف والوزن، والمناسبة بين الحركة والسكون، ولكن يفصلهما فرق وهو أنّ الشعر يختصّ بترتيب الكلمات في معانيها على نظمٍ موزون، بينما الموسيقى تختصّ بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتاً على نِسَبٍ مؤتلفة بالكميّة والكيفية في طرائق تتحكّم بأسلوب التلحين. فالعلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة مخصوصة، فحين يتناسب الكلام تناسباً يطول فيها زمن إرسال الحروف المصوّتة في الكلمة وتختلف مقاطعها على تمديدات من الحِدّة والثقل، فتسمَعُ حينذاك مرسلة على نحوٍ يَلذ في الأسماع[٢٤].فموسيقى الشعر بهذا المعنى لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسَكَنات الذي يتكرّر بعينه من بيت إلى آخر، بل يتعدّى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحوٍ معيّن، فالموسيقى خارجية وداخلية، فالأولى يحكمها الوزن والقافية، أمّا الثانية فتحكمها قيم صوتية باطنية أرحَبُ من الوزن والنظم المجرَّدَين، والوزن عنصر من عناصر الجرس، فلا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي أو العُرفي الذي من خلاله يُنمّي الشاعر الحركة الشعريّة[٢٥]. فالوزن والقافية من العناصر المهمة في صنع الهيكل الإيقاعي، ولكنّ القسم الأكبر منه يصدر عن النظام الداخلي لحركة العناصر[٢٦].

وإنّ من فضائل النَّظْم أنّه ((لا يُغنّى ولا يُحدَّى إلا بجيّده ولا يُؤهَلُ لِلَحْن الطنطنةِ ولا يُحلَّى بالإيقاع الصحيح غيرُه، لأنَّ الطنطنات والنقرات، والحركات والسَكَنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن والنَّظْم عليها))[٢٧].والوزنأعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها ضرورةً.والمطبوع مستغنٍ بطبعهِ عن معرفة الأوزان، وأسمائِها وعِلَلِها[٢٨].

إنّ إقامة الوزن من دواعي المخالفة في كثير من قواعد اللغة العربية من ردّ فرعٍ إلى أصل، أو تشبيه غير جائز بجائز، أو الزيادة والحذف والبَدَل والتقديم والتأخير، والتذكير والتأنيث[٢٩].

إذن فالوزنهو الصورة الخاصّة للإيقاع، وكلاهما يقوم على التكرار من جانب الشاعر، والتوقّع من جانب المتلقّي، ومن المعهود أنْ يكون هذا التوقّع لا شعورياً؛ لأنّ تتابع المقاطع على نحوٍ خاصّ يهيّئ الذهنَ لتقبّلِ تتابعٍ جديد من هذا النَّمط دونَ غيره، وهذا سرُّ أهمية الوزن الشعري كونه استجابة لنزوعٍ نفسي من قِبَلِ المتلقّي[٣٠].وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت،وهو أبعاد زمنية محدّدة في إطار التفعيلات، التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل (المقاطع).

والتفعيلة هي الوحدة الإيقاعية الكبرى التي تشكل العمود الفقري للأوزان. والمقطع يدخل في بنية التفعيلة التي بدورها الحجر الأساس في بناء العمل الإيقاعي، فهي أساس الوزن، ووحدة من وحداته الكبرى[٣١].

فالذي يُراعَى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في حظّها من عدد الحركات والسكنات المتوالية، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها، وتتضمّن هذه المساواة وحدة عامة للنغم. ولقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشدّ محافظة. فالتزموها في أبيات القصيدة كلها[٣٢].

ويرى ابن سينا (٤٢٨هـ) بأنّ التغييرات التي تلحق الإيقاع يكون في أن ينقص زمان، أو يزداد زمان، ومثاله أن يكون الوزن على(مستفعلنْ) فيَرِدُ (مفاعلن) فينقص السين، فربّما وافق الطّبع على وجهٍ يوهِمُ مخالسةً وخفّةً، وربّما لا يوافق حيث لا يحسن المخالسة، ويكون الوزن مُعَدّاً للرزانةِ[٣٣]. فالإشارة إلى ما يمكن أن يرتبط به التغيير من خصائصَ بعينها تعني إمكان توظيف التغيير الحاصل جمالياً للقضاء على الرتابةِ، ولتلوين الوزن تلويناً يميّز تشكيلاً عن غيره من التشكيلات في الوزن الواحد[٣٤].ومنه قول المتنبي :

١٨- أَغَرُّ أَعْداؤُهُ إذا سَلِمــوا بِالهَرَبِ اسْتَكْبَروا الذي فَعَلوا

١٩- يُقْبِلُهُمْ وَجْهَ كُلِّ سَابِحَةٍ أَرْبَعُها قَبْلَ طَرْفِها تَصِلِ[٣٥]المنسرح

وهو يمدح بدر بن عمّار: بأنّ ممدوحه يستقبل أعداءَه بوجهِ كلّ فَرَسٍ تسبق قوائمها طرفها، أي تضع قوائمها وراء منتهى بصرها(٣٦). إذ عدل الشاعر عن صيغة الفعل المضارع (يستقبلهم) على وزن (يستفعلهم) إلى صيغة الفعل المضارع (يقبلهم) على وزن (يُفْعِلهم). فعدول الشاعر جاء بحذف السين والتاء من الصيغة لاقتضاء وزن اليت الشعري، وما اضطره لهذا إلا وزن البيت. فالبنية الإيقاعية للبيت قبل العدول هي:

ي ـَ س	ت ـَ ق	ب ـِ	ل ـُ	هـ ـُ م	و ـَ ج	هـ ـَ	ك ـُ ل	ل ـِ	س ـً	ب ـِ	ح ـَ	ت ـِ ن
/ه/	/ه/	ه /	ه /	/ه/	/ه/	ه /	/ه/	ه /	ه ه /	ه /	ه /	/ه/
ص م ص	ص م ص	ص م	ص م	ص م ص	ص م ص	ه /	ص م ص	ه /	ص م م	ه /	ه /	ص م ص
أ ـَ ر	ب ـَ	ع ـُ	هـ ـً	ق ـَ ب	ل ـَ	ط ـَ ر	ف ـِ	هـ ـً	ت ـَ	ص ـِ	ل ـُ	
/ه/	ه /	ه /	ه / ه	/ه/	ه /	/ه/	ه /	ه ه /	ه /	ه /	ه /	
ص م ص	ه /	ه /	ص م م	ص م ص	ه /	ص م ص	ه /	ص م م	ه /	ه /	ه /	

أما البنية الإيقاعية بعد العدول فهي:

ي ـُ ق	ب ـِ	ل ـُ	هـ ـُ م	و ـَ ج	هـ ـَ	ك ـُ ل	ل ـِ	س ـً	ب ـِ	ح ـَ	ت ـِ ن

ص م ص	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م	ص م ص
أ ـَ ر	ب ـَ	ع ـُ	هـ ـً	ق ـَ ب	ل ـَ	ط ـَ ر	ف ـِ	هـ ـً	ت ـَ	ص ـِ	ل ـُ
ه /	ه /	ه /	ه ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه ه /	ه /	ه /	ه /
ص م ص	ه /	ه /	ص م م	ه /	ص م ص	ه /	ص م ص	ص م م	ه /	ه /	ه /

ويُلاحَظُ أن العدول قد حذف مقطعاً صوتياً من البيت بعدول الصيغة لأن الوزن اقتضى ذلك.

فالعدول يكون في الوزن الذي هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية، فالفرق بين (ينظر وناظر ومنظور ونظير ونظارة ومناظرة ومنظار ومنظر) وما يتفرّع عنها هو فرق بين أفعال وأسماء وصفات وإفراد وجموع، وهو كله قائم على الفرق بين وزنٍ ووزن، أو بين قياسٍ صوتي وقياس مثله الذي يتوقّف على اختلاف الحركات والنبرات، أي على اختلاف النغمة الموسيقية في الأداء. فإنّها تجري جميعاً على أوزان معلومة تشمَلها بأقسامها على تفاوت قوّتها، ليتوافقَ مع كلّ زيادةٍ في المبنى زيادةٌ في المعنى[٣٧].ومثاله قول المتنبي:

٢٠– مِنَ القَـاسِمِيـنَ **الشُّكْرَ** بَيْنـي وَبَيْـنَهُمْ لِأَنَّـهُـمُ يُـسْدَى إِلَيْـهِمْ بِـأَنْ يُـسْدُوا

٢١– فَشُكْري لَهُمْ شُكْرَانِ شُكْرٌ عَلَى النَّدَى وَشُكْرٌ عَلَى الشُّكْرِ الَّذي وَهَبُوا بَعْدُ[٣٨]الطويل

مادحاً الهمذاني ومفتخراً بنفسه بقوله: ((بأنّه من القوم الذينَ يشكرونني على الأخذ والقبول كما أشكرهم على الإنعام إذا أحسَنوا إلى أحد فقبل إحسانهم))(٣٩)، فهو أيضاً يستحقّ الشكر على أخذه. فعدل عن صيغة المصدر الصريح (الشُكْر) على وزن (فُعْل) بإسكان عين الفعل، إلى صيغة (الشُكْر) على وزن (فُعْل) بضمّ عين الفعل على الجمع. وهذا العدول أخرَج الصيغة من السكون إلى الحركة، بعدوله عن الصيغة الأولى إلى الأخيرة، وكأنّه أراد أن يقول للهمذاني اجعل عطاءَك لي مستمرّاً وفي حركة دائمة دون انقطاع أو سكون، وهذا ما دلت عليه البنية المقطعية الإيقاعية للبيت قبل العدول وهي:

م ـِ	ن ـَ ل	ق ـً	س ـِ	م ـِ	ن ـَ ش	ش ـُ ك	ر ـَ	ب ـَ ي	ن ـِ	و ـَ	ب ـَ ي	ن ـَ	هـ ـُ م
ه /	ه /	ه / ه	ه /	ه / ه	ه /	ه /	ه	ه /	ه ه /	ه /	ه /	ه /	ه /
ص م	ص م ص	ص م م	ص م	ص م م	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م ص
ل ـِ	أ ـَ ن	ن ـَ	هـ ـُ م	م ـُ	ي ـُ س	د ـً	إ ـِ	ل ـَ ي	هـ ـِ م	ب ـِ	أ ـَ ن	ي ـُ س	د ـُ

ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /
ص م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م

أمّا البنية الإيقاعية للبيت بعد العدول فهي:

مـِ	نـَ لـْ	قـَ ـً	سـِ	مـِ	نـَ ـَ شـْ	شـُ	كـُ	رـَ	بـَ ي	نـِ	وـَ	بـَ ي	نـَ	هـُ م
ه /	ه /	ه / ه	ه /	ه / ه	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه ه /	ه /	ه /	ه /	ه /
ص م	ص م ص	ص م م	ص م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م	ص م	ص م ص	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م ص
لـِ	أ ـَ ن	نـَ	هـُ م	مـُ	يـُ س	دـً	إـِ	لـَ ي	هـِ م	بـِ	أ ـَ ن	يـُ س	دـُّ	
ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه /	ه ه /	
ص م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م م	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م م	

فالشُكْرُ في المعجم يعني (جمع الشُكْرِ)[٤٠]، مما يُسيغ استخدامه في هذا الموضع الذي فيه وصفٌ للشُكْرِ الحاصلِ بين الطرفين، فمثلما يشكرهم على عطائهم وإنعامهم، في المقابل على الواهب والمعطي أن يشكرَ المتنبي على قبوله لهذا العطاء والإنعام. ووزن البيت اضطرّه إلى استخدام صيغة (الشُكْر) بدلاً عن (الشُكْر) بدليل البيت الذي يأتي بعده والذي يُورِدُ فيه صيغة (الشُكْر) أربع مرات، أمّا (الشُكْر) فقد ورد مرّة واحدة عند ذكره لشكره للهمذاني، وهذا يُظهِرُ لنا أنّ شكر المتنبي كان كثيراً وليس شكراً واحداً، فمتى ما ذكر شكره ذكره بصيغة (الشُكْر) بضمّ الكاف لبيان كثرةِ شكره، فهذه الصيغة تأتي وصفاً تفيد مبالغة اسم المفعول[٤١]. والأصل في إيراد هذه الكلمة (الشُكْر) على المصدرية بتسكين حرف الكاف بدليل قوله تعالى: ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ وَجِفَانٍ كَٱلْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَٰتٍ ۚ ٱعْمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِىَ ٱلشَّكُورُ ﴿١٣﴾ ﴾[٤٢]، فصيغة (الشُكْر) هنا جاءت بتسكين الكاف، وربّما أراد الشاعر أن يكون من القلة الذين يوفون الشكر ويُوصفون بـ (الشكور)، فأراد استخدام لفظة فيه الشكر الكثير ويتناسب مع وزن البيت.

وإنّ من خصائصالمبدع الانتقال((من قمّةٍ إلى قمّة في حركةٍ مستمرّة وهو يُنظّم قصيدته، وحتى إذا فكّرَ ورفض واستبدلَ، فهو لا يتوقّف عن الإحساس بانسياب اللغة، فتحتَ ضغطها يتقدّم، وبمجرّد الوصول إلى القافية تنشأ الموجة التالية متّخِذةً شكلَ ارتكازٍ مهيّئ، أي ذلك الترجيع الذي سبقَ لِلّفظ اللاحقِ أنْ شكّله، وتلك الموجة التي أُدرِكت من قبلِ أن يتحرّر الصوت. وهكذا ترى الفكرةُ النورَ وهي تحذو حَذوَ إيقاعٍ ما))[٤٣]. فالوزن ذو وظيفة بنائية للإيقاع، وهي بنائية للبيت والنصّ أيضاً[٤٤].فالوزن هو الإيقاع المُقنّن بعدما كان في الأصل إيقاعاً عاماً تواءَمَ

في حدوثهِ وميلاده مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه الذي اصطفاه في الخطاب الشعري، فأهمية الإيقاع الصوتي لا تقف عند حدود الشكل أو الوعاء؛ بل إنّ لها ما لها من فعالية للحصول على تركيبة صوتية معيّنة تكوّن ثيمة الإيقاع، حسبما ترمي الدلالة وريثما يتجلّى الأثر(٤٥).

أمّا بنية الوزن فهي شبيهةٌ إلى حدّ كبير ببنية اللغة، فأصغر مكوّنات الوزن هي السواكن والمتحرّكات، وتجمَع السواكن والمتحركات إلى الأسباب والأوتاد، ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكوَّن التفاعيل، وتجاور التفاعيل يعطينا وزن الشطر(٤٦).

إنّ التفعيلة الواحدة هي الوحدة الإيقاعية في الوزن العروضي، فهذه التركيبة الصوتية هي التركيبة الأساسيّة التي تفرّق بين صورة الكلام المنثور والكلام المنظوم، وهي بُعد الصورة الزمنية التي تتفق مع طبيعة اللغة العربية التي يعوّل فيها موسيقياً على حجم المقطع دون الاهتمام بنوع الضربة أو كمّيتها، فهذه التفعيلة هي الأساس وليس شكل البحر المكوَّن من عدد محدَّد من هذه التفعيلات، فالتفعيلة هي التي تحدد منذ البداية نوع التوقيع(٤٧). والإيقاع الصوتي هو الإيقاعالذي يحكم بنية الكلمة صوتياً، وداخل هذا الإيقاع يأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التي تندرج تحت علم البديع(٤٨).

لذا فإنّ الإيقاع يرتبط بالمستويات البنائية ويتشابك معهاليدخل في نسيج كل مستوى على حِدة، فهو على المستوى الصرفي يمتدّ إلى المقاطع، لأنّ المقاطع لا تعمل على مستوى كلّ صوت على حدة، وإنّما على مستوى كلّ مجموعة من الأصوات في إطار وحدةٍ بنائية هي المقطع(٤٩)؛ ولأنّ الإيقاع ((نسيجٌ من التوقيعات والإشاعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع))(٥٠) لذا نلمس آثارها في البُنى المختلفة ومنها البُنى الصرفية التي يُعدَل عن بعضها إلى بعض لإرادة إيقاعٍ يستلذه الأسماع وتسكن إليه الأذواق أكثر عبر الأوزان؛ لأنّ العربية تنماز بامتلاكها صيغاً و((مشتقات صرفية شفافة ذات أثر أسلوبي وبخاصة تلك التي تتصل بالمجال العاطفي مثل صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ التي قد تكتسب دلالة اسلوبية جديدة في سياق تفسيري يُبرز شفافيتها ويخفف من عتمتها))(٥١).

ومن الأمثلة الأخرى للعدول الصرفي الإيقاعي عن صيغةٍ صرفية إلى أخرى لعدول الوزن وتحقيق الاستقامة في الإيقاع عند المتنبي في شعره ،قوله:

٤٥- وإنّي لفي بَحْرٍ مِنَ الخَيْرِ أصْلُهُ عَطاياكَ اَرْجو مَدَّها وَهيَ مَدُّهُ

٤٦- وَمَا رَغْبَتي في عَسْجَدٍ أسْتَجِدُّهُ وَلَكِنَّها في مَفْخَرٍ أسْتَجِدُّهُ(٥٢)الطويل

يقول المتنبي مادحاً كافورا: ((لست أرغب من جهتك في ذهب ومال، ولكن أرغب في فخرٍ جديد، يعني الولاية))(٥٣).ففي هذا البيت عدل الشاعر عن صيغة المصدر الصريح (فخْرٍ) على وزن (فعْلٍ)، إلى صيغة المصدر الميمي (مَفْخَر) على وزن (مَفْعَل). وسبب عدوله هنا هو استقامة الوزن الذي يستدعي منه إضافة حرفٍ إلى الكلمة، فهو يطلب من كافور الولاية والمنصب ليكونَ فخراً له، فأضاف الميم إلى الصيغة وجعلها مصدراً ميمياً لاستقامة الوزن وهذاما تدلّ عليه البنية الإيقاعية(٥٤) للبيت قبل عدوله التي هي:

و ـَ	م ـً	ر ـَ غ	ب ـَ	ت ـٍ	ف ـٍ	ع ـَ س	ج ـَ	د ـِ ن	أ ـَ س	ت ـَ	ج ـِ د	د ـُ	هـ ـُ
/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه
ص م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م
و ـَ	ل ـً	ك ـِ ن	ن ـَ	هـ ـً	ف ـٍ	ف ـَ خ	ر ـِ ن	أ ـَ س	ت ـَ	ج ـِ د	د ـُ	هـ ـُ	
/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه	
ص م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م م	ص م م	ص م ص	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م	

أمّا البنية الإيقاعية للبيت بعد عدوله فهي:

و ـَ	م ـً	ر ـَ غ	ب ـَ	ت ـٍ	ف ـٍ	ع ـَ س	ج ـَ	د ـِ ن	أ ـَ س	ت ـَ	ج ـِ د	د ـُ	هـ ـُ
/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه
و ـَ	ل ـً	ك ـِ ن	ن ـَ	هـ ـُ	ف ـٍ	م ـَ ف	خ ـَ	ر ـِ ن	أ ـَ س	ت ـَ	ج ـِ د	د ـُ	هـ ـُ
/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه

من خلال البنية الإيقاعية للبيت نلحَظ بأنّالشاعر إنّما جاء بصيغة المصدر الميمي (المَفْخَر) التي تتكوّن من مقطعينِ طويلين يتوسطهما مقطعٌ قصير: ((ص م ص + ص م + ص م ص)) لاقتضاء استقامةوزن البيت من خلال هذه المقاطع، بينما لوكانت الصيغة مصدراً صحيحاً (فَخْر) لكانت متكونة من مقطعينِ طويلين فقط ((ص م ص + ص م ص)) ولَمّا تحقق الوزن الشعري المطلوب. فإذا كان الفَخْرُ بمعنى التعاظم فإنّ (المَفْخَرَة) هو ما فُخِرَ به[٥٥]، أي (الولاية) التي يطلبها من كافور، وهذا ما أفادتها الصيغة من معنىووافقتِ الوزنَ الشعري.

وكذلك قوله: ٤١- كأنَّ نفْسَكَ لا ترْضاكَ صَاحِبَهَا إلا وأنْتَ على المِفْضَالِ مِفْضَالُ

٤٢- ولا تعدْكَ **صَوَّانـاً** لِمُهْجَتِـهَا إلا وأنْت لَهَا في الرَّوْعِ بَذَّالُ[٥٦]البسيط

أي: كأنّ نفسك لا تقبل منك إلا إذا أوفيتها حقَّها بالبذل والجودبها في الروع فتقتحم المهالك وتتعرض لمواجهة الحروب والمتالِف[٥٧]. فقد عدل عن صيغة اسم الفاعل (صائن) على وزن (فاعل) إلى صيغة المبالغة (صوّان) على وزن (فعّال) لإرادة استقامة وزن القصيدة التي تفي حقَّ ممدوحه وهو أبو شجاع (فاتك) وليسايرَ الحالة النفسية التي يمرّ بها هو نفسه عندما يبالغ في مدح ممدوحه ويحثه على صيانة نفسه وأن لا يركب المهالك ويُطلِق

صدره فيها، فيمدحه في شجاعته ومَنعتِهِ وعدم خشيته الحروب.وهذا ما تدلّ عليه البنية الإيقاعية للبيت قبل عدوله،وهي:

وَ	لـً	تَ	عُ دْ	دُ	كَ	صـً	إِ	نَ نْ	لِ	مُ هـ	جَ	تِ	هـً
/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه /	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه /	/ ه	/ ه /	/ ه	/ ه	/ ه ه
ص م	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م
إ ـِ ل	لـً	وَ	أَ نْ	تَ	لَ	هـً	فـِ ر	رَ وْ	عِ	بَ ذْ	ذـً	لُ	
/ ه /	/ ه ه	/ ه	/ ه /	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه /	/ ه /	/ ه	/ ه /	/ ه ه	/ ه	
ص م ص	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م م	ص م	

أمّا البنية الإيقاعيةللبيت بعد عدوله فهي:

وَ	لـً	تَ	عُ دْ	دُ	كَ	صَ وْ	وَ	نَ نْ	لِ	مُ هـ	جَ	تِ	هـً
/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه /	/ ه	/ ه	/ ه /	/ ه ه	/ ه /	/ ه	/ ه /	/ ه	/ ه	/ ه ه
ص م	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م ص	ص م م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م
إ ـِ ل	لـً	وَ	أَ نْ	تَ	لَ	هـً	فـِ ر	رَ وْ	عِ	بَ ذْ	ذـً	لُ	
/ ه /	/ ه ه	/ ه	/ ه /	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه /	/ ه /	/ ه	/ ه /	/ ه ه	/ ه	
ص م ص	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م م	ص م	

والبائن لنا هنا بعد تقطيع البيت عروضياً وصوتياً أنّ الشاعر اختار صيغة المبالغة (صَوّاناً) التي تتكوّن من ثلاثة مقاطع طويلةٍ: ((ص م ص+ ص م م + ص م ص))، ولم يَختَرْ صيغة اسم الفاعل (صائن) التيتتكوّن من

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

مقطعينِ طويلين يتوسطهما مقطعٌ قصير: ((ص م ص+ ص م+ ص م ص))، فالمقاطع الثلاثة الطوال يخدم الوزن الشعري للبيت، وما سبقه في البيت السابق من الصيغ بمقاطعها، فقد استخدم صيغة المبالغة (مِفضال) على وزن (مِفعال)، وكأنّ الشاعر أراد أن يستمرّ في وصفه المبالغ لكلّ شيء، في العطاء والبَذلِ والشجاعة.وكذلك في قوله:

٥- مـا **الخِلُّ** الا مَنْ أودُ بـقـلْبـهِ وأرى بطَرْفٍ لا يَرى بسَوائِهِ

٦- إنّ المُعينَ علَى الصَّبابَةِ بالأسَى أولَى برَحْمَةِ رَبّهَا وإخَائِـهِ[٥٨] الكامل

يقول: ليس الصديق هو الذي لا فرق بيني وبينه فقط بل هو الذي إذا وَدَدْتَ فكأنّي أودّ بقلبه، وإذا نظرت فكأنّي أنظر بعينه، فالمعنى ((أنّ خليلك مَن وافقك في كلّ شيء فيودّ ما وددت ويرى ما ترى))[٥٩]. إذ عدل عن صيغة الصفة المشبّهة (الخليل) على وزن (فعيل) إلى صيغة المصدر الصريح (الخِلّ) على وزن (فِعْل).ودواعي العدول من الصيغة إلى الأخرى كانت لتماشي حروفها مع الوزن الشعري فهو هنا جاء بالنقص بدلاً عن الزيادة لإرادة المعنى نفسه بأقلّ حروف، وهذا ما تدلّ عليه البنية الإيقاعية للبيت قبل العدول وهي:

م ـَ ل	خ ـَ	ل ـِ	ل ـُ	إ ـِ ل	ل ـً	م ـَ ن	أ ـَ	و ـَ د	د ـُ	ب ـِ	ق ـَ ل	ب ـِ	هـ ـِ
/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه/	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه
ص م ص	ص م	ص م م	ص م	ص م ص	ص م م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م ص	ص م	ص م
و ـَ	أ ـَ	ر ـً	ب ـِ	ط ـَ ر	ف ـِ ن	ل ـً	ي ـَ	ر ـً	ب ـِ	س ـَ	و ـً	إ ـِ	هـ ـِ
/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه/	/ ه/	/ ه ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه
ص م	ص م	ص م م	ص م	ص م ص	ص م م	ص م م	ص م	ص م م	ص م	ص م	ص م م	ص م	ص م

أمّا البنية الإيقاعية للبيت بعد العدول فهي:

م ـَ ل	خ ـِ ل	ل ـُ	إ ـِ ل	ل ـً	م ـَ ن	أ ـَ	و ـَ د	د ـُ	ب ـِ	ق ـَ ل	ب ـِ	هـ ـِ	
/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه	/ ه/	/ ه	/ ه	
ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	
و ـَ	أ ـَ	ر ـً	ب ـِ	ط ـَ ر	ف ـِ ن	ل ـً	ي ـَ	ر ـً	ب ـِ	س ـَ	و ـً	إ ـِ	هـ ـِ
/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه/	/ ه/	/ ه ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه
ص م	ص م	ص	ص م	ص م	ص م	ص	ص م	ص	ص م	ص م	ص م	ص م	ص

		م م		ص	ص	م م		م م		م			م

فالظاهر أنَّ الشاعرَكان يريد استخدام صيغة الصفة المشبهة (الخليل) بدلاً عن المصدر الصريح (الخِلّ) بدليل استخدام صيغة الصفة المشبَّهة (المعين) في البيت الذي يليه، والتي تطابق صيغة (الخليل)، ولكن بعد تقطيع البيت عروضياً وصوتياً تبيَّن أنّ استخدام صيغة (الخليل) لا يناسب وزن البيت، فصيغة (الخليل) التي تتكوّن من ثلاثةِ مقاطع وهي: ((ص م+ ص م م+ ص م)) الذي يُفسِد وزن البيت. أمّا صيغة (الخلّ) فإنّها تتكوّن من ((ص م ص+ ص م))، وهذا ما يناسب وزن البحر المنظوم عليه البيتُ مع الإبقاء على المعنى نفسهِ.

وكذلك قوله:١١- سَدَدْتَ عَلَيْهِ المَشْرِفِيَّةُ **طُرْقَهُ** فانْصَاعَ لا حَلَباً ولا بَغْدَاذا

١٢- طَلَبَ الإمارَةَ في الثغورِ وَنَشْؤُهُ ما بَينَ كَرْخايا إلى كَلْوَاذا(٦٠)الكامل

يقول المتنبي مادحاً مساوراً الرومي: انهزمعدّوك وتلدد في أمره فلم يقصد الشام ولا العراق؛ لأنّ سيوفك أخذت عليه هذه الطرق(٦١). فعدل عن صيغة الجمع (طُرُق) على وزن (فُعُل) إلى صيغة (فُعْل) على وزن (فُعْل).فالشاعر قام بتسكين عين الكلمة بعدما كانت متحرّكة للدلالة على القطع، فالممدوح يقطع جميع الطرق على عدوه الذي يطلب الولاية منه، وهذا ما استدعاه وزن البيت الشعريّ الذي اقتضى وجود حرف ساكن لا متحرّك.فالبنية الإيقاعية للبيت قبل العدول هي:

س ـَ د	د ـَ ت	ع ـَ	ل ـَي	هـ ـِ ل	م ـَش	ر ـِ	ف ـِي	ي ـَ	ت ـُ	ط ـُ	ر ـُ	ق ـَ	هـ ـُ
/ه/	/ه/	/ه	/ه/	/ه/	/ه/	/ه	/ه/	/ه	/ه	/ه	/ه	/ه	/ه
ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م	ص م
ف ـَ ن	ص ـً	ع ـَ	ل ـً	ح ـَ	ل ـَ	ب ـَ ن	و ـَ	ل ـً	ب ـَ غ	د ـً	ذ ـً		
/ه/	/ه ه	/ه	/ه ه	/ه	/ه	/ه/	/ه	/ه ه	/ه/	/ه ه	/ه ه		
ص م ص	ص م م	ص م	ص م م	ص م	ص م	ص م ص	ص م	ص م م	ص م ص	ص م م	ص م م م		

س ـَ د	د ـَ ت	ع ـَ	ل ـَ ي	هـ ـِ ل	م ـَ ش	ر ـِ	ف ـِ ي	ي ـَ	ت ـُ	ط ـُ ر	ق ـَ	هـ ـُ
/ه/	/ه/	/ه	/ه/	/ه/	/ه/	/ه	/ه/	/ه	/ه	/ه/	/ه	/ه

ص م ص	ص م ص	ص م	ص م	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م	ص م	ص م
ف ـَ ن	ص ـً	ع ـَ	ل ـً	ح ـَ	ل ـَ	ب ـَ ن	و ـَ	ل ـً	ب ـَ غ	د ـً	د ـً
/ه/	/ ه ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ه/	/ ه	/ ه ه	/ه/	/ ه ه	/ ه ه
ص م ص	ص م م	ص م	ص م	ص م	ص م ص	ص م	ص م م	ص م م	ص م ص	ص م م	ص م م

أمّا البنية الإيقاعية للبيت بعد العدول فهي:

وتظهر التوليفة الإيقاعية للقصيدة أنّ إرادة (طُرْقه) بالسكون أليق بالوزن وأكثر استقامة للوزن وكتوافق (نَشْوَة) و(حلْوَة)، فسيوف (مساور الرومي)قد قطعت عليه الطُرقَ جميعها، فالسكوت يفيد القطع بدلالة قطع الطرق.

ويقول أيضاً:

٧- وأجيادِ غِرّلانٍ كَجيدِكِ رُرْنَني فلَمْ أتبَيَّنْ عاطِلاً مِنْ مُطوَّقِ

٨- وَما كُلُّ مَنْ يَهْوى يَعِفُّ إِذا خَلا عفافي وَيُرْضي الحِبَّ وَالخَيلُ تلْتقي(٦٢)الطويل

يقول المتنبي: ليس كلّ عاشقٍ عفيفٌ مثله وقت الخلوة بالمحبوب، فهو عفيفٌ ويُرضي محبوبه في ساحات الحربِ بشجاعته، فالمرأة العربية تريد من صاحبها أن يكون مقداماً في الحرب فترضى حينئذٍ عنه(٦٣). إذ عدل الشاعر عن اسم المفعول (المحبوب) على وزن (المفعول) إلى صيغة المصدر الصريح (الحِبّ) على وزن (الفِعْل). فعدوله هنا هو من أجل استقامة الوزنِ؛ لأنّ المحبوب والحِبَّ يحملانِ المعنى نفسه، فلم يضطره إلى هذا العدول إلا الوزن.

فالبنية الإيقاعية للبيت قبل عدوله هي:

و ـَ	م ـً	ك ـُ ل	ل ـُ	م ـَ ن	ي ـَ هـ	و ـً	ي ـَ	ع ـِ ف	ف ـُ	إ ـِ	ذ ـً	خ ـَ	ل ـً	
/ ه	/ ه ه	/ه/	/ ه	/ه/	/ه/	/ ه ه	/ ه	/ه/	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه ه	
ص م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م	ص م	ص م م م	
ع ـَ	ف ـً	ف ـِ	و ـَ	ي ـُ ر	ض ـِ ل	م ـَ ح	ب ـُّ	ب ـَ	و ـَ ل	خ ـَ ي	ل ـُ	ت ـَ ل	ت ـَ	ق ـِ
/ ه	/ ه ه	/ ه ه	/ ه	/ه/	/ه/	/ه/	/ ه	/ ه	/ه/	/ه/	/ ه	/ه/	/ ه	/ ه ه
ص م	ص م م	ص م م	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م م م	ص م م م

أما البنية الإيقاعية للبيت بعد عدوله فهي:

و ـَ	م ـً	ك ـُ ل	ل ـُ	م ـَ ن	ي ـَ هـ	و ـً	ي ـَ	ع ـِ ف	ف ـُ	إ ـِ	ذ ـً	خ ـَ	ل ـً
/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه ه
ص م	ص م م	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م م	ص م	ص م ص	ص م	ص م	ص م م	ص م	ص م م
ع ـَ	ف ـً	ف ـٍ	و ـَ	ي ـُ ر	ض ـِ ل	ح ـِ ب	ب ـَ	و ـَ ل	خ ـَ ي	ل ـُ	ت ـَ ل	ت ـَ	ق ـٍ
/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه ه
ص م	ص م م	ص م	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م ص	ص م	ص م ص	ص م م	ص م م

ونلاحظ من خلال تقطيع البيت أنّ ورود صيغة (الحِبَ) إنّما جاء لمؤالفة الوزن واستقامته.

ويقول أيضاً:

٤٤- وَمَا ثناكَ كَلامُ النَّاسِ عَنْ كَرَمٍ وَمَنْ يَسُدُّ طَريقَ العارِضِ الهَطِلِ

٤٥- أنْتَ الجَوادُ بلا مَنٍّ وَلا كَـــــدَرٍ وَلا مِطالٍ وَلا وَعْـدٍ وَلا مَـــــذَلِ(٦٤)البسيط

فهو يمدح سيف الدولة بقوله: ما صَرَفَك كلام الناس في إفساد ما بيننا، ومَن يقدر على أن يسدّ طريق السحاب الهاطل؟ أي كما أنّ الناس لا تستطيع أن تمنعَ السحابة الهاطلة من الهطول فكذلك هم لا يستطيعونَ أن يمنعوا جودك وكرمك عنّي، لأنَّ الجود والكرم من شيمتك فتعطيها بلا مماطلة ولا مَذلَةٍ ولا كَدَرٍ(٦٥). إذ عدل الشاعر عن صيغة المصدر الصريح (مَطل) على وزن (فعْل) إلى صيغة المصدر الصريح (مِطال) على وزن (فِعال). فعدول الشاعر جاء ليغيِّر وزن اللفظة لمواءمة وزن البيت الشعري، فقد كان الأولى أن يأتي بصيغة (مَطل) لورود كلمات البيت الشعري كلّها على هذا الوزن الصرفي عدا صيغة (مِطال)، فكان حريٌ به أن يستخدم هذه الصيغة لكنّ وزن البيت الشعري اضطرّه إلى تغيير وزن الصيغة. فالبنية الإيقاعية للبيت قبل عدوله هي:

أ ـَ ن	ت ـَ ل	ج ـَ	و ـً	د ـُ	ب ـِ	ل ـً	م ـَ ن	ن ـِ ن	و ـَ	ل ـً	ك ـَ	د ـَ	ر ـِ ن
/ ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه
ص م ص	ص م ص	ص م	ص م م	ص م	ص م	/ ه ه	ص م ص	ص م ص	ص م	/ ه ه	ص م	ص م	ص م ص

وَ	لَـً	مَ طْ	لِـ نْ	وَ	لَـً	وَ ع	دِ ن	وَ	لَـً	مَ	ذَ	لِـ	
/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه	
ص م	/ ه ه	ص م ص	ص م ص	ص م	/ ه ه	ص م ص	ص م ص	ص م	/ ه ه	ص م	ص م	ص م	

أمّا البنية الإيقاعية بعد العدول فهي:

أَ نْ	تَ ل	جَ	وَ	دُ	بِ	لَـً	مَ ن	نِ ن	وَ	لَـً	كَ	دَ	رِ ن
/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه/
ص م ص	ص م ص	ص م	ص م م	ص م	ص م	/ ه ه	ص م ص	ص م ص	ص م	/ ه ه	ص م	ص م	ص م ص
وَ	لَـً	مِ	طَـً	لِـ نْ	وَ	لَـً	وَ ع	دِ ن	وَ	لَـً	مَ	ذَ	لِـ
/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه/	/ ه/	/ ه	/ ه ه	/ ه	/ ه	/ ه
ص م	/ ه ه	ص م	ص م ص	ص م	ص م	/ ه ه	ص م ص	ص م ص	ص م	/ ه ه	ص م	ص م	ص م

ونلاحظ أيضاً أن وزن البيت دفع الشاعر إلى استخدم هذا الوزن الصرفي.

ـ الخاتمة

بعد الخوض في رحاب شعر المتنبي والبحث فيه خَلُصَ البحث إلى نتائج متعددة في بيان العدول الصرفي الإيقاعي وأثره في استقامة الوزن وإيراد الدلالة المرجوة ، نُجمِلُ أهمّها فيما يأتي:

١- يُعَدُّ العدول الصرفي في شعر المتنبي أسلوباً من أساليبه الفذة لإثراء معانيه وبيان قدرته اللغوية من خلال فتح مداركَ أوسع بين الصيغة المعدولِ عنها والمعدولِ إليها بإيثاره لصيغ الأفعال على صيغ المصادر والمشتقات، فضلاً عن إيراد صيغ الأفعال المعدول إليها في أشكالها المختلفة ـ وهي نتيجة تخالف نتائج معظم الدراسات في شعر المتنبي ـ،ومن ثمَّ إيثاره لصيغ المصادر على صيغ المشتقات، والمشتقات على الصيغ الأخرى.

٢- دقّة استعمالاته وفحولته عند العدول عن صيغةٍ إلى أخرى التي تدلّ على الدقّة البالغة في توظيف الألفاظ كُلٌّ في موضعه المناسب الذي يجعل المطَّلِعَ على أشعاره يُجَسِّد في مُخَيِّلته الزمان والمكان والمعنى الذي يقصده دون غيره من المعاني، وأرجح المعاني تتأتى من خلال استعمالاته للصيغ المعدولِ إليها.

٣- العدول الصرفي الإيقاعي يُعَضِّد أغراض المتنبي لتنحو منحاً تصاعدياً في وصف الأحداث والصفات للممدوح والمذموم في المُضيّ وحال الدوام المستمرّ من خلال استعمال اللواصق التصريفية في صيَغِه. أغلب العدول الصرفي الإيقاعي في شعر المتنبي يقع في أغراض المديح ومن ثمَّ الفخر وبعد ذلك في الهجاء بحسب الإحصاء المثبت عندنا.

٤- يبدع الشاعر في اختيار الإيقاعات وانسافها التي تتساوق مع الإيقاع الداخلي للقصيدة والإيقاع الخارجي لها من حيث التآلف والتناسق بين الوزن الشعري ، فقد يعدل عنِ الصيغة المشتملة على دلالةٍ غليظة يستثقلها الذوق، أو أنَّ أصواتها مستثقَلَة على الأسماع إلى الأسهل والأليق نَسَقاً وأكثر حسناً في الآذان والأنفس، أو العكس لإرادة استقامة الإيقاع، مثل عدوله عنِ (الخليل) على وزن (فعيل) إلى (الخِلّ) على وزن (فِعْل).

٥- قد يضطرّ المتنبي إلى أن يعدل عنِ التعبير بالصيغ القياسية إلى صيغ وصورَ أخرى مراعاةً للإيقاع الصوتي، فقد يضيف حرفاً إلى بنية الكلمة أو يكرر كلمة للمحافظة على نَسَقيّة الإيقاع الصوتي الذي يُنتِجُ فواصلَ متساوية في الوزن متحدة في حرف التقفية، وتكون متناسقة مع الإيقاع.

مواچع العدول الصرفى الآيقاعى فى شعر المتنبى (لمقتچى الوزن)

	الأبيات	معدول عن	وزنه	معدول إلى	وزنه	في ديوان المتنبي		
						الرقم	ج	الصفحة
١	أأنطِقُ فيك هُجْراً بعدَ عِلمي...بأنَّك خير من تحت السَّماءِ	هَجْراً	فَعلاً	هُجراً	فُعلاً	٢	١	٩٦
٢	فدتك نفوس الحاسدين فإنَّها... معذَّبةٌ في حضرةٍ ومَغيبِ	حاضرة	فاعلة	حَضرة	فَعلة	٣٠	١	١٢٨
٣	نَذُمُّ السَّحابَ الغُرَّ في فِعلِها بِهِ... ونُعرِضُ عنها كُلَّما طَلَعَت عَتْبا	عَتَباً	فَعَلاً	عَتْباً	فَعْلاً	٤	١	١٢٩
٤	وَمَنْ صَحِبَ الدنيا طويلاً تَقَلَّبَت...على عينه حتى يرى صْدقَها كِذْبا	كَذِبا	فَعِلا	كِذبا	فِعلا	٥	١	١٢٩
٥	ذكرت به وصلاً كأن لم أفُز به...وعيشاً كأنّي كنت أقطعه وَثْبا	واثبا	فاعلا	وَثباً	فَعلاً	٧	١	١٢٩
٦	لها بشر الدُّرِّ الذي قُلِّدَت بهِ...ولمْ أرَ بدراً قبلها قُلِّدَ الشُّهْبا	الشُّهُبا	الفُعُلا	الشُّهْبا	الفُعلا	٩	١	١٣٠
٧	عليمٌ بأسرار الدِّياناتِ واللُّغى...له خَطَراتٌ تفضحُ النَّاسَ والكُتْبا	الكُتُبا	الفُعُلا	الكُتْبا	الفُعْلا	١٩	١	١٣٢
٨	كأنَّ نجوم الليل خافت مُغاره...فمدَّت عليها من عجاجتهِ حُجْبا	حَجَبَ	فَعَلَ	حُجْبا	فُعلا	٤٤	١	١٣٨
٩	تَعَثَّرت به في الأفواهِ أَلسُنُها...والبُرْدُ في الطُّرْقِ والأقلامُ في الكُتُب	الطُّرُق	الفُعُل	الطُّرْق	الفُعْل	٨	١	١٥٣
١٠	مضى مَن فقدنا صبرنا عند فَقده... وقد كان يعطي الصَّبرَ والصبرُ عازبُ	أعزب	أفعل	عازب	فاعِل	٢	١	١٦٥
١١	مظلومةُ القَدِّ في تشبيههِ غُصُناً...مظلومةُ الرِّيق في تشبيههِ ضربا	غُصْناً	فُعلاً	غُصُناً	فُعُلاً	٧	١	١٦٨
١٢	ولا مُلْكَ إلا أنت والمُلْكُ فضلةٌ...كأنَّكَ سيفٌ فيهِ وهو قِرابُ	مَلِك	فَعِل	مُلْك	فُعْل	٣٠	١	٢٢٦
١٣	لو دَرَتِ الدنيا بما عنده ... لاستحيتِ الأيامُ من عَتبِهِ	عَتَبِهِ	فَعَلِهِ	عَتْبِه	فَعْلِه	٣	١	٢٣

١٤	ما كان عندي أنَّ بدرَ الدُّجى...يوحِشُه المفقودُ من شُهْبِهِ	شُهُبِهِ	فُعُلِهِ	شُهْبِه	فُعْلِه	٢٩	١	٢٣٧
١٥	حاشاك أنْ تضعفَ عن حَملِ ما...تَحَمَّل السائر في كُتُبِهِ	كُتُبِهِ	فُعُلِهِ	كُتْبِهِ	فُعلِهِ	٣٠	١	٢٣٨
١٦	ما باله لاحظتهُ فتضرَّجَتْ ... وَجَناتُهُ وفؤادِيَ المجروحُ	وَجْناتُهُ	فَعلاتِهِ	وَجَناتُه	فَعَلاتِه	٣	١	٢٥٨
١٧	حَنِقٌ على بدر اللجينِ وما أتت...بإساءةٍ وعنِ المسيءِ صَفوحُ	حانِق	فاعل	حَنِق	فَعِلَ	١٧	١	٢٦١
١٨	هذا الذي خَلَتِ القرون وذكره...وحديثه في كُتْبِها مَشروحُ	كُتُبِها	فُعُلِها	كُتْبِها	فُعْلِها	٢٠	١	٢٦٢
١٩	وأن يُكْذِبَ الإرجافَ عنه بِضِدِّهِ...ويُمسي بما تنوي أعاديه أسعَدا	يُكَذِّبُ	يُفَعِّل	يُكْذِبُ	يُفعِلُ	٢	٢	٣
٢٠	ريَّانَ لو قذف الذي أسقَيتَهُ...لَجَرى من المُهَجاتِ بَحرُ مُزبِدُ	المُهْجات	الفُعلات	المُهَجات	الفُعَلات	٣٢	٢	٤٢
٢١	مَلْكٌ إذا امتلأَت مالاً خزائنُهُ...أذاقَها طعم ثُكْلِ الأمِّ للولدِ	مَلِك	فَعِل	مَلْك	فَعْل	٨	٢	٥١
٢٢	تَوالى بلا وَعدٍ ولكنَّ قبلها...شَمائِلَهُ من غيرِ وعدٍ بها وعدُ	تتوالى	تتفاعل	تَوالى	تَفالى	١٧	٢	٦٨
٢٣	كذا فَتَنَحَّوا عن عليّ وطُرْقِهِ...بَني اللومِ حتَّى يعبر الملك الجَعدُ	طُرُقِهِ	فُعُلِهِ	طُرْقِهِ	فُعلِهِ	٣٦	٢	٧٢
٢٤	كأنَّا أرادَت شُكُرَنا الأرض عندَهُ...فلم يُخلِنا جَوٌّ ربطناه من رِفدِ	شُكْرَنا	فُعلَنا	شُكُرَنا	فُعُلَنا	١٨	٢	١١٧
٢٥	فهم يُرَجُّونَ عفوَ مقتدرٍ ... مبارك الوجه جائِدٍ ماجِدْ	جواد	فَعال	جائِد	فاعِل	١٦	٢	١٢٤
٢٦	يقارع الدهر من يقارعكم ...على مكان المسودِ والسَّائِدِ	السيّد	الفَعِّل	السائِد	الفاعِل	٢٧	٢	١٢٥
٢٧	اليومَ يرفع مَلْكُ الرُّومِ ناظرَه...لأنَّ عفوك عنه عنده ظَفَرُ	مَلِك	فَعِل	مَلْك	فَعْل	٤	٢	١٤٢
٢٨	أريقُكِ أم ماءُ الغَمامةِ أم خَمْرُ...بِفيَّ بَرودُ وهو في كبدي جَمرُ	بارد	فاعل	بَرود	فَعول	١	٢	١٦٠

ت	الأبيات	معدول عن	وزنه	معدول إلى	وزنه	في ديوان المتنبي		
						الرقم	ج	الصفحة
٢٩	ويومٍ وصلناه بليلٍ كأنَّما...على أُفقِهِ من برقهِ حُلَلٌ حُمرُ	أُفُقِهِ	فُعُلِهِ	أُفْقِهِ	فُعْلِهِ	١٦	٢	١٨١
٣٠	كأنَّ جواريَ المُهَجاتِ ماءٌ ... يُعاودها المهنَّدُ من عُطاشِ	المُهْجات	الفُعلات	المُهَجات	الفُعَلات	١٠	٢	٢٢٤
٣١	نتكَشِّفاً لِعُداته عن سطوةٍ...لوحكَ منكبها السماءُ لَزَعزَعا	أعدائِهِ	أفعاله	عُداتِهِ	فُعاتِهِ	١٧	٣	٦
٣٢	لو كان سُكنايَ فيك منقصةً...لم يكنِ الدُّرُّ ساكن الصدفِ	سَكَني	فَعَلي	سُكناي	فُعلاي	٤	٣	١٨
٣٣	وما حالتِ الأوهام في عُظْمِ شأنهِ...بأكثر مما حار في حسنهِ الطَّرفُ	عَظيم	فعيل	عُظْم	فُعْل	٢١	٣	٢٣
٣٤	وما كلُّ من يهوى يعفُّ إذا خَلا...عفافٍ ويُرضي الحِبَّوالخيلُ تلتقي	المحبوب	المفعول	الحِبُّ	الفِعل	٨	٣	٣٧
٣٥	أمُريدَ مثل محمدٍ في عصرنا... لا تَبلُنا بطِلابِ ما لا يُلحَقُ	طَلَبات	فَعَلات	طِلاب	فِعال	٢١	٣	٥٨
٣٦	وعُظْمُ قدرك في الآفاقِ أوهَمَني...أنِّي بقلَّةِ ما أثنيتُ أهجوكَ	عَظيم	فَعيل	عُظْم	فُعْل	١١	٣	٨٦
٣٧	ومثلِ العَمْقِ مملوءٍ دماءً ... جَرَت بك في مجاريهِ الخيولُ	العميق	الفعيل	العَمْق	الفَعْل	٨	٣	١٠١
٣٨	بعيشه هل سَلوتِ فإنَّ قلبي...وإن جانَبتُ أرضكِ غيرُ سالي	سائِل	فاعل	سالي	فالي	٢٢	٣	١٠٨
٣٩	إلى ما طَماعيَّةُ العاذِلِ ... ولا رأي في الحُبِّ للعاقِلِ	طَمَع	فَعَل	طَماعية	فَعالية	١	٣	١١٢
٤٠	أيفطمهُ التَّورابُ قبل فطامِهِ...ويأكلهُ قبل البلوغ إلى الأكلِ	التراب	الفُعال	التوراب	الفوعال	٢٣	٣	١٣٠

٤١	أنت الجواد إلى منٍّ ولا كدر...ولا مِطالِ ولا وعدٍ ولا مذلِ	مَطْل	فَعْل	مِطال	فِعال	٤٥	٣	١٥٥
٤٢	لعلَّ عَتْبَكَ محمودٌ عواقبه...فربَّما صَحَّتِ الأجسامُ بالعِلَلِ	عَتَبَكَ	فَعَلَكَ	عَتْبَكَ	فَعْلَكَ	٤١	٣	١٥٤
٤٣	على طُرُق فيها على الطُّرْقِ رِفعَةٌ...وفي ذِكرها عندها خمولُ	الطُّرُق	الفُعُل	الطُّرْق	الفُعْل	٢٠	٣	١٦٣
٤٤	وإذا لم تجِد من النَّاسِ كُفْواً أحد...ذاتُ خِدرٍ أرادتِ الموتَ بَعلاً	كُفُواً	فُعُلاً	كُفْواً	فُعْلاً	٢٥	٣	١٨٣
٤٥	أخذوا الطُّرْق يقطعون بها الرُّسْـ...لَ فكان انقطاعُها إرسالا	الطُّرُق	الفُعُل	الطُّرْق	الفُعْل	١٨	٣	١٩٠
		الرُّسُل	الفُعُل	الرُّسْل	الفُعْل			
٤٦	قَيْلٌ بمنبجَ مثواهُ ونائِلُهُ...في الأُفْقِ يسأَلُ عَمَّن غيره سألا	الأُفُق	الفُعُل	الأُفْق	الفُعْل	١١	٣	٢٠٩
٤٧	إلى سيِّدٍ لو بشَّر الله أمَّةً ... بغيرِ نبيّ بَشَّرتنا بهِ الرُّسْلُ	الرُّسُل	الفُعُل	الرُّسْل	الفُعْل	١٢	٣	٢٢١
٤٨	وربيعاً يُضاحكُ الغيثُ فيهِ...زَهَرَ الشُّكرِ من رياضِ المعاني	زَهْر	فَعْل	زَهَر	فَعَلَ	١٥	٣	٢٢٧
٤٩	والجِراحاتُ عنده نَغَماتٌ... سَبَقَت قبل سيبِهِ بِسؤالِ	نَغْمات	فَعلات	نَغَمات	فَعَلا ت	١٩	٣	٢٢٨
٥٠	أصبح مالٌ كماله لذوي الـ...ـحاجَةِ لا لِيُبتَدى ولا يُسَلُ	يسأَلُ	يَفعَل	يُسَلُ	يُفَل	١٢	٣	٢٤٠
٥١	يُقبِلهم وجه كلِّ سابحةٍ ... أربعُها قبل طرفها تَصِل	يستقبلهم	يستفعلهم	يُقبِلُهم	يُفعِلُهُم	١٩	٣	٢٤١
٥٢	سارَ ولا قفر من مواكبِهِ ...كأنَّما كُلُّ سَبسَبٍ جَبَلُ	سَرى	فعلَ	سارَ	فعلَ	٢٥	٣	٢٤٢
٥٣	تلف الذي اتخذ الجراءةَ خُلَّةً...وعضَ الذي اتخذ الفِرار خليلا	الجُرأة	الفُعلة	الجَراءة	الفَعالة	٤٣	٣	٢٦٣
٥٤	وتراه معترضاً لها ومواليا ... أحداقُنا وتَحارُ حين يُقابِلُ	تحتارُ	تفعال	تَحارُ	تَفال	٢٣	٣	٢٧٢
٥٥	ينصرها الغيث وهي ظامئةٌ ... إلى سواه وسُحْبُها هَطِلة	سُحُبُها	فُعُلُها	سُحْبُها	فُعْلُها	٦	٣	٢٧

							٨
ت	الأبيات	معدول عن	وزنه	معدول إلى	وزنه	في ديوان المتنبي	
						الرقم	ج	الصفحة
٥٦	وسامِعٍ رُعتُهُ بقافيةٍ ... يُحارُ فيها المُنَقَّحُ القولَهْ	يحتارُ	يفعال	يَحارُ	يَفال	١٨	٣	٢٨١
٥٧	واجزِ الأميرَ الذي نَعماهُ فاجِئَةٌ...بغير قولٍ ونَعمى الناسِ أقوالُ	فجأة	فَعلة	فاجِئة	فاعِلة	٢	٣	٢٨٨
٥٨	وما زلت أنطوي القلب قبل اجتماعنا...على حاجةٍ بين السنابِكِ والسُّبلِ	السُّبُل	الفُعُل	السُّبْل	الفُعْل	١٨	٤	٨
٥٩	أو لا فلا عَتْبٌ على طللٍ ... إنَّ الطلول لمثلها فُعُلُ	عَتَب	فَعَل	عَتْب	فَعْل	٢	٤	١٢
٦٠	ورُبَّ قُبْحٍ وحُلى ثِقالِ... أحسن منها الحسن في المِعطالِ	قبيح	فعيل	قُبح	فُعِلَ	٦٠	٤	٣١
٦١	فَخرُ الفتى بالنَّفسِ والأفعالِ ...من قلبه بالعَمِّ والأخوالِ	الأعمام	الأفعال	العَمْ	الفَم	٦١	٤	٣٢
٦٢	وفاؤُ كما كالرَّبعِ أشجاه طاسمه...بأن تُسعِدا والدَّمعُ أشفاه ساجمهْ	تُساعِدا	تُفاعِلا	تُساعِدا	تُفاعِلا	١	٤	٣٣
٦٣	على عاتق المَلْكِ الأغرِّ نجادهُ...وفي يدِ جبَّار السموات قائمهُ	المَلِك	الفَعِل	المَلْك	الفَعْل	٣٨	٤	٤٥
٦٤	كفاحاً تكعّ عنه الأعادي ... وارتياحاً يَحارُ فيه الأنامُ	يحتار	يَفعال	يَحارُ	يَفال	١٦	٤	٥١
٦٥	أَراعَ كَذا كل الملوكِ هُمامُ...وسحَّ له رُسْلَ الملوكِ غَمامُ	رُسُل	فُعُل	رُسْل	فُعْل	١	٤	٨١
٦٦	تنام لديك الرُّسْلُ أمناً وغبطَةً...وأجفانُ رَبِّ الرُّسْلِ ليس تنامُ	الرُّسُل	الفُعُل	الرُّسْل	الفُعْل	٥	٤	٨٢
٦٧	حِذارَ لمعروري الجيادِ فَجاءَةً... إلى الطَّعنِ قُبلاً ما لهُنَّ لِجامُ	فَجأة	فَعلة	فَجاءة	فَعالة	٦	٤	٨٢
٦٨	إلى كَمْ تردُّ الرُّسْلَ عمَّا أتَوا له...كأنَّهم فيما وهبتَ	الرُّسُل	الفُعُل	الرُّسْل	الفُعْل	٩	٤	٨٣

	مَلامُ							
٦٩	لهم عنك بالبيضِ الخِفافِ تفرُّقٌ...وحولك بالكُتْبِ اللِّطافِ زِحامُ	الكُتُب	الفُعُل	الكُتْب	الفُعْل	١٣	٤	٨٣
٧٠	سُحْبٌ تَمُرُّ بحسن الرَّانِ ممسِكَةٌ...وما بها البُخْل لولا أنَّها نِقَمُ	سُحُب	فُعُل	سُحْب	فُعْل	١٦	٤	٩٩
٧١	نصر الفَعال على المِطالِ كأنَّما...خالَ السُّؤالَ على النَّوالِ مُحَرَّما	المماطلة	المفاعلة	المِطال	الفِعال	١٢	٤	١٠٩
٧٢	ولا أظنُّ بناتُ الدَّهرِ تترُكُني...حتَّى تسُدَّ عليها طُرْقَها هِمَمي	طُرُقها	فُعُلها	طُرْقَها	فُعْلَها	١٣	٤	١١٦
٧٣	يُحاذرني حتفي كأنِّيَ حتفه...وتَنكُزُني الأفعى فيقتلها سميِّ	يُحَذِّرُني	يُفَعِّلني	يُحاذرني	يُفاعِلُني	٨	٤	١٢٦
٧٤	مُذلُّ الأعزَّاءِ المعزُّ وإن يَإن... بهِ يتمهمُ فالموتِم الجابر اليُتمِ	المُتَيَّم	المُفَعَّل	الموتِم	المُفعِل	١٧	٤	١٢٩
٧٥	لقد حال بين الجِنِّ والأمنِ سيفه...فما الظّنُّ بعد الجنِّ بالعُرْبِ والعُجمِ	العَجَم	الفَعَل	العُجْم	الفُعْل	٢٨	٤	١٣٠
٧٦	إذا ما ضربت القِرْنَ ثمَّ أجزتني...فكِلْ ذهباً لي مرَّةً منه بالكَلْمِ	القرين	الفعيل	القِرن	الفِعل	٣٥	٤	١٣٢
٧٧	ولم أرَ مثل جيراني ومثلي ... لمثلي عند مثلهم مُقامُ	مَقام	فَعال	مُقام	فُعال	١٥	٤	١٤٤
٧٨	ليلها صُبحُها من النارِ والإصـ...ـباحُ ليلٌ من الدخان تمامُ	الصبح	الفُعل	الإصباح	الإفعال	٢٠	٤	١٦٤
٧٩	من الحِلمِ أن تستعمِلَ الجهل دونه...إذا اتسعَت في الحِلْمِ طُرْقُالمظالِمِ	طُرُق	فُعُل	طُرْق	فُعْل	٩	٤	١٧٥
٨٠	حُيِّيتَ من قَسَمٍ وأفدي المقَسِّما...أمسى الأنام له مُجِلاًّمُعْظِما	مُجلّون مُعَظَّمون	مُفعُّون مفعِّلون	مُجِلاً مُعْظِما	مُفِلا مُفعِلا	١	٤	١٨٠
٨١	حتَّى رجعت وأقلامي قوائِل لي...المجد للسيفِ ليس المجدُ للقلمِ	تقول	تفعل	قَوائِل	فَواعِل	٢٣	٤	٢١٤
٨٢	أسمعتني ودوائي ما أشرتِ به...فإن غفلتُ فدائي قلَّةُ الفَهَمِ	الفَهْم	الفَعْل	الفَهَم	الفَعَل	٢٥	٤	٢١٥

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

ت	الأبيات	معدول عن	وزنه	معدول إلى	وزنه	في ديوان المتنبي		
						الرقم	ج	الصفحة
٨٣	تلقى الحُسام على جَراءةِ حَدِّهِ...مثل الجبانِ بكفِّ كلِّ جَبانِ	جُرأة	فُعلة	جَراءة	فَعالة	٤٥	٤	٢٣٣
٨٤	يا صائدَ الجحفَلِ المرهوبِ جانبه...إنَّ الليوث تصيدُ الناسَ أُحدانا	وحدان	فَعلان	أُحدانا	فُعلانا	٣٤	٤	٢٦٥
٨٥	ولا مَلَكاً سِوى مُلْكِ الأعادي...ولا وِرثَ سوى من يقتُلانِ	مَلِك	فَعِل	مُلْك	فُعْل	٤٤	٤	٢٩١
٨٦	وغير كثير أن يزورك راجِلُ...فيرجعَ مَلْكاً للعَرَاقينَ واليا	مَلِكاً	فَعِلاً	مَلْكاً	فَعلاً	٣١	٤	٣١٤

ـ الهوامش:-

[١]المعجم الأدبي: ٤٤.

[٢]في الميزان الجديد: ٢٥٧-٢٦٥.

[٣]أمّا الإيقاع عند المحقق: فهو نظم أزمنة الانتقال على النغم في أجناس وطرائق موزونة تربط أجزاء اللحن ويتعيَّن بها مواضع الضغط واللين في مقاطع الأصوات، الموسيقى الكبير: ٤٣٦.

[٤]الشفاء (جوامع علم الموسيقى): ٨١.

[٥]العمدة: ٢٠/١.

[٦]الشفاء (جوامع علم الموسيقى): ١٢٢.

[٧]نظرية الإيقاع في الشعر العربي: ٤٣.

[٨]الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٧٦-٣٧٧.

[٩]جواهر الألفاظ: ٣.

[١٠]في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ٥٣.

[١١]منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٧٩. والمنزع البديع: ٢١٨. وفن الشعر: ١٦٤.

[١٢]تحليل النص الشعري: ٧٧-٨٢.

[١٣]الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ١٨-٢٥.

[١٤]الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي: ١٢٣.

[١٥]قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية: ١٤٦.

[١٦]التشكيل الصوتي في اللغة العربية (بحوث ودراسات): ٨٤. وهو في الأصل فكرة (A. Richards) في كتابه:
-Principles of literary criticism. Rout ledge and Kengan paul. 7th imp, p.137.

[١٧]عناصر البلاغة الأدبية: ١١٥-١١٦.

[١٨]في الأدب والنقد: ٢٥-٢٧.

[١٩] إيقاع الشعر العربي: ١٣٢-١٣٣.

[٢٠]بنية اللغة الشعرية: ٩٧.

[٢١]عيار الشعر: ٢١.

[٢٢]قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ٢٦٣.

[٢٣]قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ٢٧٢.

[٢٤]الشعرية العربية: ١٨-١٩.

[٢٥]الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٦٥. و عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون:٢١١.

[٢٦]الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٤٦. وبناء القصيدة في النقد العربي القديم: ١٥٨-١٥٩.

[٢٧]الإمتاع والمؤانسة: ١٣٦/٢.

[٢٨]العمدة: ١٣٤/١.

[٢٩]الفاخر في شرح جُمَل عبدالقاهر: ٩٦٦/٢.

[٣٠]الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٦٦.

[٣١]الإيقاع في الشعر العربي: ٥٩-٦٠.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

[٣٢]النقد الأدبي الحديث: ٤٣٥-٤٣٦.
[٣٣]جوامع علم الموسيقى: ٩٤.
[٣٤]مفهوم الشعر: ٣٢١.
[٣٥]شرحديوانالمتنبي (البرقوقي): ٢٤١/٣.
[٣٦]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٢٤١/٣.
[٣٧]اللغة الشاعرة: ١٢-١٣.
[٣٨]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٧٦/٢.
[٣٩]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٧٦/٢.
[٤٠]لسان العرب: ١١٧/٨ (باب: شكر).
[٤١]معاني الأبنية في العربية: ٥٩.
[٤٢]سبأ/ ١٣.
[٤٣]الشعرية العربية: ٢٦٨.
[٤٤]لشعر العربي الحديث: ١٥٠.
[٤٥]الإيقاعية: ٨-١٥.
[٤٦]أوزان الشعر: ١٨.
[٤٧]التفسير النفسي للأدب: ٧٧.
[٤٨]شعر الحداثة: ٣٨.
[٤٩]بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: ٢٤-٢٥.
[٥٠]الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: ٣٥٦.
[٥١]علم الاسلوب وصلته بعلم اللغة: مجلة فصول العدد: ٥٧.
[٥٢]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٩١/٢.
[٥٣]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٩١/٢.
[٥٤]ويُقصَد بالبنية الإيقاعية: (التقطيع العروضي+ البنية المقطعية الصوتية).
[٥٥]لسان العرب: ١٣٨/١١-١٣٩ (باب: فخر).
[٥٦]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٢٩٦/٣.
[٥٧]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٢٩٦/٣.
[٥٨]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٩١/١.
[٥٩]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٩١/١.
[٦٠]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ١٣٢/٢- ١٣٣.
[٦١]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ١٣٣/٢.
[٦٢]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٣٧/٣.
[٦٣]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ٣٧/٣.
[٦٤]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ١٥٥/٣.
[٦٥]شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): ١٥٥/٣.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

المصادر والمراجع

- الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٧٤م، ط٣.
- أسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ١٩٩٧م، ط١.
- الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، اعتنى به: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ٢٠١١م، د.ط.
- أوزان الشعر: مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م، ط١.
- إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي والشعر الحر وقصيدة النثر: د. نعمان عبدالسميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر (تاكدي)، ٢٠١٣م، د.ط.
- الإيقاع في الشعر العربي: عبدالرحمن آلوجي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ١٩٨٩م، ط١.
- الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصدٌ لأحوال التكرار، وتأصيلٌ لعناصر الإيقاع الداخلي: د. مصلح عبدالفتاح النجار، وأفنان عبدالفتاح النجار، مجلة جامعة دمشق، م٢٣، ع١، ٢٠٠٧م.
- الإيقاعية: د. عزت محمد جاد، مكتبة الفكر العربي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢م، د.ط.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم: د. يوسف حسن بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ط٢.
- بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: د. يوسف إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،٢٠٠٤، ط١.
- بنية اللغة الشعرية:جان كوهن، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م، ط١.
- تحليل النص الشعري: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٩٥م، د.ط.
- التشكيل الصوتي في اللغة العربية:د. عبد القادر مرعي الخليل، دائرة المكتبة الوطنية، عمّان، الأردن، ٢٠٠٢، ط١.
- التفسير النفسي للأدب: د. عزالدين إسماعيل، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، ١٩٩٠م، ط٤.
- جواهر الألفاظ: أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٥م، ط١.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٧٧م، د.ط.
- شرح ديوان المتنبي (البرقوقي): عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م، ط١.
- شعر الحداثة دراسة في الإيقاع: محمد علي علوان سالمان.
- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته: محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ط٢.
- الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م، ط٢.
- الشفاء (جوامع علم الموسيقى): ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، مراجعة: أحمد فؤاد الإهواني ومحمود أحمد الحفني، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، ١٩٥٦م، د.ط.

- العمدة: أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ط٥.
- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون: د. فوزي خضر، الكويت، الكوت، ٢٠٠٤م، د.ط.
- عناصر البلاغة الأدبية: د. نبيل راغب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٣م، د.ط.
- عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبدالساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م، ط٢.
- الفاخر في شرح جمل عبد القاهر: محمد بن أبي الفتح البَعلي (٧٠٩هـ)، تحقيق: د. ممدوح محمد خسارة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ السلسلة التراثية، الكويت، ٢٠٠٢م، ط١.
- فن الشعر: أرسطو، ترجمة وتقديم: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د.س، د.ط.
- في الأدب والنقد: د. محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٨٨م، د.ط.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٧٤م، ط١.
- في الميزان الجديد: د. محمد مندور، مؤسسات ع. بن عبدالله، تونس، ١٩٨٨م، ط١.
- قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية: د. محمود إبراهيم الضبع،الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣م، ط١.
- قضايا الإبداع في قصيدة النثر: يوسف حامد جابر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٨، د.ط.
- كتاب الموسيقى الكبير: أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي (٣٣٩هـ)، تحقيق: غطّاس عبدالملك خشبة، مراجعة وتصدير: د. محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.س، د.ط.
- لسان العرب:أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري،دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م، ط٤.
- اللغة الشاعرة: عباس محمود العقّاد، نهضة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٩٥م، د.ط.
- معاني الأبنية في العربية: د. فاضل صالح السامرائي، دار عمّار، عمّان، الأردن، ٢٠٠٧م، ط٢.
- المعجم الأدبي: جَبّور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، ط٢.
- مفهوم الشعر: جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٥م، ط٥.
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠م، ط١.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨، ط٣.
- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غُنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٩٧م، ط٣.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

پوختە

ئەمتوێژینەوەیەلایەنێلادانێمۆرفۆلۆجێرێتمی لەشیعرەکانی (المتنبی) دەگرێتەخۆ،لەبەرئەوەی لادانسیمایەکێئیستاتیکییە شاعیر پشتێپێدەبەستێت، چونکەلادان لەزماندا بەنیشانەی ئەفراندنداەنرێت، ئەوەیکەتوێژەرانناوێدەنێنلادانلەڕەسەنایەتی،ئەویشبریتییەلەکرۆکێزمانێداهێنانێیەکەلەسەربنەمایجیاوازیێنێ وانزمانئاخاوتنبنیاتنراوە،چونکەگوتەئەوکارەیەکەلەنەژادیخۆیلادراوەیاخودخزێنراوە،ئەمجۆرەلادانەیەکەبواریخ ۆیوەردەگرێتلەشیعردایانلەودەقانەیکەبەهونەریپێشکەوتوویانبەگوتەی بالاّدادەنرێن..

دێنێت،چونکەئەملادانەپشتبەچەندەهازانستدەبەستێتلەوانە : زانستیو وشەسازیودەنگسازیو عەروزوچەمکەڕەوانبێژییەکانوواتاسازی،سەرەڕایچەمکەکانیکەلەبەردەستن،ئەوانەیکەماوەیێنێوانژینگەیخوێنەر و دانەرلەگوتاردابەیەکەوەپەیوەستدەکەندەلالەتیمۆرفۆلۆجیلەلای (المتنبی) لەگرینگیلادانەوەدێتلەلەشێوازێکەوەبۆشێوازێکیتربۆهەلێنجانیواتاکانیوئاشکراکردنیشێوازەزمانیەناباوەکانی،چ ونکەلەدیارترینشاعیرانیعەرەبیەوەلەهەموشیانزیاتررووبەڕووێتوێژینەوەولێکۆڵینەوەدەبێتەوە،چونکەخاوەنبە رهەمێکیئەدەبیئازاوچاونەترسوبالاّیە.کێش لەپێکهاتەکانی ڕیتمە بەلاّم ڕیتم تەنیا کێش نییە .ڕیتم لەگەڵ کێش پشت بەڕەگەزە بێ واتاکان دەبەستن .بەمەش ڕیتم ڕێکردنێکە لەسەر بنەمای سیستەمێك دەنگەکان تیایالەگەڵ یەك ڕێکدەکەون بەبەدوایەك هاتن یان دووبارەبوونەوە یان هاوتەریبی .چەمکی ڕیتم کراسێکی فش وفۆڵە جێگای کێشی تیادەبێتەوە هەروەها جێگای مۆسیقای ناوەوەی دێڕەکانیشی تیادەبێتەوە .

جوڵەداری ڕیتم لەدەریاکانی (الخلیل) دا ڕەنگدانەوەیەکی ووردی بەدوای یەکداهاتنی بزواو ونەبزواوەکانە لەووشەی عەرەبیدا .دەبینین کە شیعری کێشدار ڕیتمێکی هەیە لەبەر ڕاستییەکەی بەشادییەوە گوێی بۆشلدەکرێت و لە هۆشدا جێگیر دەبێت و لەبەر جوانی پێکهاتەکەی و هاوسەنگی بەشەکانی بەسەریدا دووبارەدەکرێتەوە .ئەگەر بەمەبەستی تێگەیشتن ڕاستی کێش و ڕاستی واتاو سازگاری وشە کۆبوونەوە ئەوا کاریگەری شیعرەکە بەهێزتردەبێت .لەسەرەتای باسەکەمانەوە بەشێوەی تێۆری بۆئەم چەمکە ڕێگە خۆشکەریەکمان خستۆتەڕوو دواجار نموونەمان لەشیعری (المتنبی) بۆهێناوەتەوە ،ئەویش لەلیستی هاوپێچ بردراوە کەتایبەتەبە بابەتەکانی کەلادان لەشێوەیەکەوە بۆشێوەیەکی تر لەبەر پێویستی ڕاستی کێش و هەلێنجانی ئەو واتایانەی کەمەبەستیەتی ئەنجام دراوە .لەگەڵ شیکردنەوەی بنیاتی ڕیتمی ئەوەی کە ڕێبازەکەمان دەگرێتەخۆ .شیعرەکانی (المتنبی) پڕیەتی لەم سیما جیاوازەی زمان.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)

Abstract

The present paper dwells on the inflectional rhythmic foregrounding in Al-Mutannaby's poetry. Such foregrounding is regarded as an aesthetic means that a poet depends on as a creative language style. This style is referred to by researchers as deviation from the norm which is the essence of language creativity based on the difference between language and speech, in which the latter is considered as the deviated form of the former. Thus, such deviated pattern prevails in a poem or a literary text that is characterized by technicality.

The inflectional foregrounding is therefore taken as a modern technique from which language derives its permanence and use, and it relies on different disciplines such as: morphology, phonetics, rhetorical concepts, semantics, in addition to the pragmatic concepts that bridges the relation between the addressee's environment and the source speech. Thus, the inflectional meaning adopted by Al Mutannaby is elicited from his use of deviation from one form to another for metrical purposes, and for illustrating his intentions through his abnormal linguistic styles. His style is characterized as such as he is the most prominent Arabic poets that owns a glorious literary achievement, and his works are more subject to studying and researching. Meter is thus regarded as one component of rhythm not the whole of it. Both depend on unreferential categories like keeping a sound system in which sounds are cohered either respectively or in parallelism. This means the rhythm concept is like a garment which involves both the meter and the internal rhythm of the lines in a poem.

The flexibility of rhythm in respect to Al-Khalil metric pattern accurately reflects the successiveness of moves and pauses in Arabic words, hence, we find that in a metered verse there is such a rhythm that tickles the ear and adheres to the mind for its appropriateness, well-formed structure, and balanced parts. When the appropriate meter, meaning, and pronunciation are coalesced, the verse will be in its accurate form. Hence, at the beginning of the research we started with a theoretical idea about this concept, evidenced it with examples taken from Mutannaby's verse, and analyzed its rhythmic structure which supports our perspective.

e-ISSN (2522-7130) p-ISSN (2410-1036)