

ظاهرة التكرار في شعر المتنبي: قصيدة "لاخيل عندك تهديها..." أنموذجاً (دراسة أسلوبية إحصائية)

د. سيد المختار محمد الأمين البشير

كلية العلوم والآداب بلقرن/ جامعة بيشة/ المملكة العربية السعودية

The phenomenon of repetition in the poetry of Mutanabi: poem "None of your horse, you give her..." model (statistical and stylistic study)

Dr. Sidi EL Moctar Mohamed Lemine ELbechir

College of Science and Arts Balqarn\ University Of Bisha\ Saudi Arabia

msidielmoktar@yahoo.fr

Abstract

Repetition is a rhetorical device that have functions with no less important than brevity; however, it is an artistic refuge focused on the creator while to be informed of the message for the report and the transmission of functional rhythm. For this purpose, this research seeks to study the repetition rates which were shown through the tables, refer to the stylistic distinguished signs of the poem "None of your horse, you give her..." to Al-Mutanabi. It tries to explain the function of this method at the linguistic level of the studied text or layout, and in general the level of text construction. The research was conducted based on a statistical and methodological approach to achieve that end.

Keywords: The phenomenon of repetition, Mutanabi, statistical and stylistic study.

المخلص

التكرار آلة بيانية ذات وظائف لا تقل أهمية عن الإيجاز؛ إلا أنه ملجأ فني يركز عليه المبدع ساعة إبلاغه الرسالة لما فيه من التقرير وإذاعة الإيقاع الوظيفي الفعال. من أجل ذلك يسعى هذا البحث إلى دراسة معدلات التكرار التي تشير من خلال الجداول البيانية إلى العلامات الأسلوبية الفارقة لقصيدة "لاخيل عندك تهديها..." للمتنبي محاولاً بيان وظيفة هذا الأسلوب على مستوى التركيب اللغوي للنص المدروس أو النسق، وعلى مستوى البناء النصي عامة، متوسلاً بالإجراء الأسلوبية الإحصائية لبلوغ هذه الغاية.

الكلمات المفتاحية: ظاهرة التكرار، المتنبي، دراسة أسلوبية إحصائية

المقدمة

إن الحديث عن التكرار لا يجعل من المكرر عمدة وحده دون ربطه بالنص في كليته؛ لذلك نجده تكررًا يؤثر في العنوان ودلالاته، وإكساب النص والخطاب انسجاماً وتماسكاً في بُناه بفضل التكرار لأنه الخيط الرفيع والروح الدرامية التي تحفظ تلك التخصصات جميعاً، بل ثمة علاقة جدّ وطيدة بين ذلك الفعل البياني والمتلقي متفاعلاً مع الرسالة. وسوف تناول الموضوع بالتسلسل التاريخي بدءاً بالجرجاني وحتى الدراسات الغربية متمثلة في أهم أعلام الأسلوبية في الغرب.

الدرس الأسلوبية عند العرب:

تمثل آراء عبد القاهر الجرجاني حضوراً قوياً في المبحث الأسلوبية العربي، إذ قدم تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب فذكر: أنه الضرب من النظم والطريقة فيه، ثم أشار إلى أن مجالات الأسلوب في النظم لا تخرج عن ترتيب الألفاظ في أنساق بصورة تتبع ترتيب المعاني في نفس المتكلم، ومن خلال ذلك تنبه على صلة النحو بالمعاني فقال في كلامه على النظم: "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"^(١). إن الألفاظ عند عبد القاهر ما هي إلا رموز للمعاني، لهذا فهي لا تكتسب صفة الفصاحة في ذاتها، لأن الفصاحة عنده سمة للمتكلم من دون واضح اللغة، والمتكلم ليس بمقدوره أن يزيد من عنده باللفظ شيئاً ليس في اللغة؛ فإن فعل ذلك خرج على اللغة، وعليه لا يكون المتكلم متكلماً إلا إذا استعمل اللغة على ما وضعت له، وفي ذلك علاقات اعتبارية في البدء إلا أنها سرعان ما تتحول إلى رموز في أثناء انصهارها ضمن الإطار التركيبي للغة، أو من خلال نظام يسهم في

١- الجرجاني، عبد القاهر، دلالات الإعجاز، تحقيق محمود شاكر نشر مكتبة الخانجي بمصر، ص 361.

تأصيل علاقة رمزية بين الدال والمدلول، غير أن النظام اللغوي الذي تكلم عليه (دوسوسير) في محاضراته لم يسلم من الاعتراضات بوصفه موضعياً لا يربط نظام اللغة بنظام أشمل، وقد أفاد (بالي) ١٨٦٥-١٩٤٧ م من أفكار (دوسوسير) في عد اللغة نظاماً من العلامات تُبرز الجانب الفكري والانفعالي للمتكلم، إلا أنه لم يحفل باللغة الأدبية، وكان ذلك كما يشير د. محمد عبد المطلب من الأسباب الداعية لتجاوز آرائه في مجال دراسة الأسلوب^(١)، وفي ألمانيا ظهر "كارل فوسلر" الذي أطلق اسم الأسلوبية على الناحية التي تدرس اللغة في علاقتها بالخلق الفردي، ولاحظ في معرض دراسته للغة أن الذي يتطور ليس الفن وإنما التكنيك أو الجهد الفردي الذي يقدمه المبدع. وقد تبعه "أولمان" فربط بين الأسلوبية والألسنية. أما "بيرس" فقد وضع المباحث الأسلوبية قبالة السيميولوجيا فدرس الرموز ودلالاتها وعلاقتها بالموضوعات المتصلة بالطبيعة والإنسان، وهذا ما أسهم في تطور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي، في حين ركز "جاكسون" على اللغة والإنشاء، وكان ذلك في محاضرة له بهذا العنوان ألقاها في أمريكا سنة ١٩٦٠م، وكانت الأسلوبية قد أفادت من جهود "رينيه ويليك" و"أوستن وارين" ولا سيما مجال النظرية الأدبية التي لا تنتظر إلى النتاج الأدبي بوصفه وثيقة اجتماعية أو تاريخية، أو موعظة أو كشفاً دينياً أو تأملاً فلسفياً، وإنما بوصفه لغةً بالمقام الأول^(٢).

مفهوم الأسلوب:

انكشف مفهوم الأسلوب في المباحث العربية على يد عبد القاهر الجرجاني كما أشرنا آنفاً، إذ وضع له تعريفاً بقوله: "هو الضرب من النظم والطريقة فيه"^(٣). ولما جاء حازم القرطاجني وسع مفهوم الأسلوب ليشمل النتاج الأدبي كله بما ينطوي عليه من الشعرية، يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تُسمى الأسلوب وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ^(٤)، وإذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث وجدنا أهم محاولة استهدفت تحديد مفهوم الأسلوب دراسة أحمد الشايب الذي عرفه بقوله: "هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار"^(٥). أما علماء اللغة الغربيون فقد وضعوا تعريفات عدة للأسلوب أظهرها ما ذكره "بالي" من أنه: "مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً في المستمع"^(٦). وما ذكره "أمدو أونسو" بقوله: هو "الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية، أما "رولان بارت" فقد رأى: أن الأسلوب لغة تتميز بالاكفاء الذاتي وتغرس جذورها في أسطورة المؤلف"^(٧).

المنهج الأسلوبي الإحصائي:

حاول الأسلوبيون من خلال المنهج الإحصائي في دراساتهم توخي الموضوعية، كما هو الشأن عند "جيرو" الذي عد الأسلوب "انزياحاً كمياً بالقياس إلى معيار"^(٨)، و"كوهين" الذي ميز الأسلوب الشعري بمقدار انزياح قصيدة ما عن مجموعة قصائد لشاعر ما بغية تحديد مجالات الشعرية في تلك القصيدة^(٩)، وبذلك تم الربط بين الإحصاء والأسلوبية لتغدو الظاهرة الشعرية قابلة للمقايسة وللعميارية، وقد خطأ "ستيفن أولمان" بالدراسة الأسلوبية خطوات مهمة في محاولة لتخطي الاشتراطات الشكلية لهذا المنهج، فعمد إلى تمييز مجموعة من الكلمات التي سماها المفاتيح من خلال رصد معدلات تكرارها في نص ما.

١ - عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1984م، ص173.

٢ - المرجع السابق، ص184.

٣ - الجرجاني، عبد القاهر دلائل الإعجاز، ص: ٦٨.

٤ - القرطاجني، حازم، منهاج البلاغة تحقيق محمد الخوجة ط 3 دار الغرب الإسلامي بيروت، 1986م، ص363.

٥ - فضل، صلاح علم الأسلوب ط 1 دار الأفاق الجديدة بيروت، 1985م، ص ١٠٠.

٦ - المرجع السابق، ص7٥.

٧ - المرجع السابق، ص8٣.

٨ - كوهين، جان بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب، 1986م، ص17.

٩ - المرجع السابق.

ومن ثم ربطها بالسباق لتقديم مقاربات أسلوبية إحصائية تتخطى الجانب الإحصائي الشكلي ليتسنى له تفسير النصوص تفسيراً نفسياً أو وظيفياً^(١)، وعلى هذا النحو انطلقت الأسلوبية الإحصائية من فرضية ترجح الكم والقيم العددية على الحدس، من أجل ذلك تركز الاهتمام على إحصاء العناصر المعجمية وقياس طول العبارات، ودراسة العلاقات بين الأسماء والأفعال، ويرى "هنريش بليت": "أنه كلما كانت المقاييس المعتمدة في التحليل الإحصائي متنوعة كانت النتائج دقيقة، وكلما كان المتن المحلل واسعاً كانت الإحصاءات أكيدة"^(٢). ومع ذلك فلأسلوبية الإحصائية مزايا عدة أشار إليها غير واحد من الباحثين، منها أنها "تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بصورة فعالة"^(٣). ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الاعتراضات التي تطول الجانب الإحصائي في الدراسات الأسلوبية ذات معنى، وهي من ثم على قدر كبير من الأهمية، ذلك لأن مشكلة الإحصاء في دراسة الأسلوب لا تعني شيئاً ما لم تتصل بالسباق، وما لم تؤد في آخر الأمر إلى حكم قيمة، أو أنها مطالبة في الحقيقية ببيان مواطن الشعرية في نصوص الأدب خاصة، إذ الدقة العددية في دراسة الأسلوب مضللة ما لم تتحل عن وظيفة ما تظهر بموجبها علامات الأسلوب الفارقة، وصحيح أن النهج الإحصائي في الدراسات الغربية أسعف بمعرفة خصائص بعض النصوص، إلا أن المحاولات العربية في هذا الباب مضت وفق نظريات غريبة متجاهلة خصوصية النصوص العربية. وفي هذا المبحث الذي تقدمه لدراسة العلامات الأسلوبية في قصيدة المتنبي: "لا خيل عندك تهديها ولا مال... نتوخى الولوج - ما أمكن - في بنية النظام اللغوي من خلال التركيز على السياق في هذه القصيدة محاولين بيان ما تتطوي عليه من مؤشرات أسلوبية دالة على تفرداها، مهتمين للوصول إلى هذه الغاية بدراسة معدلات التكرار والصيغ الاسمية والفعلية والضمائر ومن ثم البناء الكلي للقصيدة.

المجال التطبيقي للدراسة:

ويشتمل على المناحي الآتية:

- أ - النص موضوع الدراسة.
- ب - ظواهر التكرار ودلالاتها الموضوعية.
- ج - معدلات التكرار من خلال الجداول الإحصائية ومؤشراتها الموضوعية.
- د - علامات الأسلوب في النص.
- هـ - وظيفة اللغة.
- و - أثر التكرار في السياق النصي وفي البناء عامة.

أ . النص

وقال المتنبي في بحر البسيط:

فَلْيُسْعِدِ النُّطْقُ إِن لَّمْ تُسْعِدِ الحَالُ ^(٤)	لَا خَيْلَ عِنْدَكَ تُهْدِيهَا وَلَا مَالُ
بِغَيْرِ قَوْلٍ وَنُعْمَى النَّاسِ أَقْوَالُ	وَإِجْرَ الأَمِيرِ الَّذِي نُعْمَاهُ فَاجِبَةٌ
خَرِيدَةٌ مِنْ عَذَارَى الحَيِّ مِكَسَالُ	فَرُبَّمَا جَزِي الإِحْسَانَ مَوْلِيَهُ
ظُهُورَ جَرِيٍّ قَلِيٍّ فِيهِنَّ تَصْهَالُ	وَإِنْ تَكُنْ مُحْكَمَاتِ الشُّكْلِ تَمْنَعُنِي
سَيَّانَ عِنْدِي إِكْثَارٌ وَإِقْلَالُ	وَ مَا شَكَرْتُ لِأَنَّ المَالَ فَرَّحَنِي
وَأَنَّا بِقَضَاءِ الحَقِّ بُخَّالُ	لَكِنْ رَأَيْتُ قَبِيحاً أَنْ يُجَادَ لَنَا

١ - عزام، محمد الأسلوبية منهجاً نقدياً منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1989م، ص 61.

٢ - بليت، هنريش ال بلاغة والأسلوبية ترجمة محمد العمري ط 2 طبع دار أفريقية الشرق المغرب، 1995م، ص ٥٩.

٣ - بليت، هنريش ص 59.

٤ - أبو الطيب، أحمد بن الحسين، المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٨٦.

فَكُنْتُ مَنِيَّتَ رَوْضِ الْحَزْنِ بِاَكَرَهُ
غَيْثٌ يُبَيِّنُ لِلنُّظَارِ مَوْقِعَهُ
غَيْثٌ بَغِيرِ سَبَاحِ الْأَرْضِ هَطَّالُ
أَنَّ الْغَيْوْثَ بِمَا تَأْتِيهِ جُهَالُ

لا يُدْرِكُ الْمَجْدَ إِلَّا سَيِّدُ فِطْنُ
لا وَاِثَّ جَهَلْتِ يُمْنَاهُ مَا وَهَبْتِ
قَالَ الزَّمَانُ لَهُ قَوْلًا فَأَفْهَمَهُ
تَدْرِي الْقَنَاةُ إِذَا اهْتَزَّتْ بِرَاحَتِهِ
كَفَاتِكَ وَدُخُولِ الْكَافِ مَنَقَصَتُهُ
الْقَائِدِ الْأَسَدِ غَدَّتْهَا بَرَاثَتُهُ
الْقَاتِلِ السَّيْفِ فِي جِسْمِ الْقَتِيلِ بِهِ
تُغَيِّرُ عَنْهُ عَلَى الْغَارَاتِ هَيِّبَتُهُ
لَهُ مِنَ الْوَحْشِ مَا اخْتَارَتْ أَسِنَّتُهُ
تُْمَسِي الضُّيُوفُ مُشْهَاءَ بَعْقَوْتِهِ
لَوْ اِسْتَهْتَتْ لَحْمَ قَارِيهَا لَبَادَرَهَا
لا يَعْزِفُ الرُّزْءَ فِي مَالٍ وَلَا وُلْدٍ
يُرْوِي صَدَى الْأَرْضِ مِنْ فَضَلَاتِ مَا شَرَبُوا
تَقْرِي صَوَارِمُهُ السَّاعَاتِ عَبَطَ دَمٍ
تَجْرِي النُّفُوسُ حَوَالِيهِ مُخَلِّطَةً
لا يَحْرِمُ الْبُعْدُ أَهْلَ الْبُعْدِ نَائِلُهُ
أَمْضَى الْفَرِيقَيْنِ فِي أَقْرَانِهِ طَبَّةُ
يُرِيكَ مَخْبَرُهُ أَضْعَافَ مَنْظَرِهِ
وَقَدْ يُلْقَبُهُ الْمَجْنُونُ حَاسِدُهُ
يَرْمِي بِهَا الْجَيْشَ لا بُدَّ لَهُ وَلَهَا
إِذَا الْعَدَى نَشِبَتْ فِيهِمْ مَخَالِبُهُ
يَرَوْعُهُمْ مِنْهُ دَهْرٌ صَرْفُهُ أَبْدًا
أَنَالَهُ الشَّرْفَ الْأَعْلَى تَقَدُّمُهُ
إِذَا الْمُلُوكُ تَحَلَّتْ كَانَ جَلِيَّتُهُ
أَبُو شُجَاعٍ أَبُو الشُّجْعَانِ قَاطِبَةُ
تَمَلَّكَ الْحَمْدَ حَتَّى مَا لِمُفْتَجِرٍ
عَلَيْهِ مِنْهُ سَرَابِيلٌ مُضَاعَفَةٌ
وَكَيْفَ أَسْتُرُ مَا أَوْلَيْتَ مِنْ حَسَنِ
لَطَّفْتَ رَأْيِكَ فِي بَرِّي وَتَكْرِمَتِي
حَتَّى غَدَوْتُ وَلِلْأَخْبَارِ تَجْوَالُ
وَقَدْ أَطَالَ ثَنَائِي طَوْلُ لَابِسِهِ
إِنْ كُنْتَ تَكْبُرُ أَنْ تَحْتَالَ فِي بَشْرِ

لِمَا يَشُقُّ عَلَى السَّادَاتِ فَعَالُ
وَلَا كَسُوبُ بَغِيرِ السَّيْفِ سَنَالُ
إِنَّ الزَّمَانَ عَلَى الْإِمْسَاكِ عَدَالُ
أَنَّ الشَّقِيَّ بِهَا خَيْلٌ وَأَبْطَالُ
كَالشَّمْسِ قُلْتُ وَمَا لِلشَّمْسِ أَمْثَالُ
بِمِثْلِهَا مِنْ عِدَاهُ وَهِيَ أَشْبَالُ
وَلِلسُّيُوفِ كَمَا لِلنَّاسِ آجَالُ
وَمَالُهُ بِأَقْصَايِ الْأَرْضِ أَهْمَالُ
عَيْرٌ وَهَيْقٌ وَخَنَسَاءٌ وَدَيَالُ
كَأَنَّ أَوْقَاتَهَا فِي الطَّيْبِ أَصَالُ
خَرَادِلٌ مِنْهُ فِي الشَّيْزَى وَأَوْصَالُ
إِلَّا إِذَا حَفَرَ الْأَضْيَافَ تَرْحَالُ
مَحْضُ اللَّقَاحِ وَصَافِي اللَّوْنِ سَلْسَالُ
كَأَنَّمَا السَّاعُ نُزَالٌ وَقُفَالُ
مِنْهَا عُدَاةٌ وَأَغْنَامٌ وَأَبَالُ
وَعَيْرٌ عَاجِزَةٌ عَنْهُ الْأَطْيِفَالُ
وَالْبَيْضُ هَادِيَةٌ وَالسُّمْرُ ضَلَالُ
بَيْنَ الرِّجَالِ وَفِيهَا الْمَاءُ وَالْأَلُ
إِذَا اخْتَلَطْنَ وَبَعْضُ الْعَقْلِ عُقَالُ
مِنْ شَقِّهِ وَلَوْ أَنَّ الْجَيْشَ أَجْبَالُ
لَمْ يَجْتَمِعْ لَهُمْ جِلْمٌ وَرَيْبَالُ
مُجَاهِرٌ وَصُرُوفُ الدَّهْرِ تَغْتَالُ
فَمَا الَّذِي بِتَوَقِّي مَا أَتَى نَالُوا
مُهْتَدٌ وَأَضْمُ الْكَعْبِ عَسَالُ
هَوْلٌ نَمَتَهُ مِنَ الْهَيْجَاءِ أَهْوَالُ
فِي الْحَمْدِ حَاءٌ وَلَا مِيمٌ وَلَا دَالُ
وَقَدْ كَفَاهُ مِنَ الْمَازِي سِرْبَالُ
وَقَدْ غَمَرَتْ نَوَالًا أَيُّهَا النَّالُ
إِنَّ الْكَرِيمَ عَلَى الْعَلِيَاءِ يَحْتَالُ
وَلِلْكَوَاكِبِ فِي كَفِّكَ أَمَالُ
إِنَّ الثَّنَاءَ عَلَى التَّنْبَالِ تَنْبَالُ
فَإِنَّ قَدْرَكَ فِي الْأَقْدَارِ يَخْتَالُ

كَأَنَّ نَفْسَكَ لَا تَرْضَاكَ صَاحِبَهَا
وَلَا تُعَدُّكَ صَوَانًا لِمُهَجَّتِهَا
لَوْلَا الْمَشَقَّةُ سَادَ النَّاسُ كُلُّهُمْ
وَإِنَّمَا يَبْلُغُ الْإِنْسَانُ طَاقَتَهُ
إِنَّمَا لَفِي زَمَنِ تَرَكَ الْقَبِيحَ بِهِ
ذَكَرُ الْفَتَى عُمُرَهُ الثَّانِي وَحَاجَتَهُ
إِلَّا وَأَنْتَ عَلَى الْمِفْضَالِ مِفْضَالُ
إِلَّا وَأَنْتَ لَهَا فِي الرَّوْعِ بَدَّالُ
الْجُودُ يُفْقِرُ وَالْإِقْدَامُ قَتَّالُ
مَا كُلُّ مَا شِيَةِ بِالرَّحْلِ شِمْلَالُ
مِنْ أَكْثَرِ النَّاسِ إِحْسَانٌ وَإِجْمَالُ
مَا قَاتَهُ وَفُضُولُ الْعَيْشِ أَشْغَالُ

ب / ظواهر التكرار ودلالاتها الموضوعية في النص:

ليست الغاية من التكرار في النصوص الأدبية مقصورةً على تقوية جانب الخطاب، ذلك لأن التكرار في حقيقة أمره خرقٌ لمبدأ الاستبدال، إذ النُّصُور النَّقْدِيَّةُ الحديث إزاء التعبير الأدبي ينصر ذلك المبدأ، زاعماً أن المنشئ بوسعه أن يخرج المعاني الشعرية بهيئات من الألفاظ المترادفة، بمعنى أنه إذا عنى المنشئ الكلام معنى اختار كلمة ما تخرجه من حيز التصور إلى حيز الواقع، حينئذٍ تنعزل سائر الكلمات التي بوسعها حمل المعنى ذاته، وهذا التصور كما يفهم منه اليوم يرجح ما يسمى بمبدأ الاختيار أو الاستبدال، مما يحيل مسألة التعبير إلى عملية آلية تُنجز بصورة واعية، وهذا تصور وهمي؛ ذلك لأن الاستبدال إن وجد ينجز بصور لا واعية، وهو من ثم محكوم بحاجة نفسية تنتفي معها القصديّة، بدليل التكرار اللفظي الذي لا يسمح للمنشئ بالاختيار، وعليه يمثل التكرار حاجة ضاغطة تخرج المنشئ في كثير من الأحيان، ليظل مشدوداً إلى كلمة بعينها إلى أن تبلغ حد الإشباع حينئذٍ يدعها بعد أن يفرغ كامل شحناته النفسية فيها. إذن للتكرار مبعثٌ نفسي، وهو من ثم مؤشر أسلوبى يدل على أن هنالك معاني تُحوّج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك، والنص الذي بين أيدينا يعضد هذه الفكرة من الجهة التي تدلُّ على أن المنشئ في أثناء نظمه النص كان يواجه ضرباً من الأسر المتمثل بتكرار (الاسم أو الفعل)، وقد جاء ذلك التكرار في القصيدة وفق مجالين اثنين:

الأول: مجال تكراري متناثر يركز فيه المنشئ على كلمة بعينها تتوزع بلا انتظام في القصيدة عامة، والثاني مجال تكراري مركز يظهر في مواضع محددة من القصيدة، وهذا النمط أشبه بموجات متوالية ما إن ينفلت الشاعر من موجة حتّى يقع تحت تأثير موجة أخرى، ليظل معلقاً بتلابيب هذا الأسلوب إلى أن تنتهي القصيدة. وسوف نتبين ذلك أكثر من خلال معرفة معدلات التكرار في الجداول التالية.

ج: معدلات التكرار من خلال الجداول الإحصائية ومؤشراتها الموضوعية

١- الاسم المعرف ب(ال): يعتمد النص اعتماداً واضحاً على الصيغ الاسمية، ولاسيما الاسم المعرف ب(ال)، كما يوضح الجدول الآتي:

الجدول - أ -

رقم البيت	الاسم المعرف بال	معدل تكرار الاسم في البيت
١	النطق، الحال	٢
٢	الأمير، الذي، الناس	٣
٣	الاحسان، الحي	٢
٤	الشكل	١
٥	المال	١
٦	الحق	١
٧	الحزن، الأرض	٢
٨	للنظار، الغيوث	٢
٩	المجد، السادات	٢
١٠	السيف	١

٣	الزمان، الزمان، الامسك	١١
٢	القناة، الشقي	١٢
٣	الكاف، الشمس، الشمس	١٣
٢	القائد، الأسد	١٤
٥	القاتل، السيف، القتيل، للسيوف، للناس	١٥
٢	الغارات، الأرض	١٦
١	الوحش	١٧
٢	الضيوف، الطيب	١٨
١	الشيبي	١٩
٢	الرزء، الأضياف	٢٠
٣	الأرض، اللقاح، اللون	٢١
٢	الساعات، الساع	٢٢
١	النفوس	٢٣
٣	البعد، البعد، الأطفال	٢٤
٣	الفريقين، البيض، السمر	٢٥
٣	الرجال، المال، الآل	٢٦
٢	المجنون، العقل	٢٧
٢	الجيش، الجيش	٢٨
١	العدى	٢٩
١	الدهر	٣٠
٣	الشرف، الأعلى، الذي	٣١
٢	الملوك، الكعب	٣٢
٢	الشجعان، الهيجاء	٣٣
٢	الحمد، الحمد	٣٤
١	الماضي	٣٥
١	النال	٣٦
٢	الكريم، العلياء	٣٧
٢	للأخبار، للكواكب	٣٨
٢	التشاء، التنبال	٣٩
١	الأقذار	٤٠
١	المفضال	٤١
١	الروع	٤٢
٤	المشقة، الجود، الناس، الإقدام	٤٣
٢	الانسان، الرجل	٤٤
٢	القييح، الناس	٤٥
٣	الفتى، الثاني، العيش	٤٦

دلالة الجدول:

استعمل الشاعر في قصيدته الأتفة (٩٢) اسماً معرفاً بـ(أل) على النحو الآتي:

* تردد ذكر الاسم المعرف بـ "أل" "الناس" "الأرض" "المال" "الذي" مرة واحدة في الأبيات (ب ٢ / ب ٥ / ب ٧ / ب ١٥ / ب ١٦ / ب ٢١ / ب ٤٣ / ب ٤٥ أي في ثمانية أبيات.

* تردد الاسم المعرف بـ "أل" "الزمان" "الشمس" "البعد" "الجيش" "الحمد" (مرتين في الأبيات (ب ١١ / ب ١٣ / ب ٢٤ / ب ٢٨ / ب ٣٤ أي في خمسة أبيات.

بقية الأسماء المعرفة بـ"أل" وردت مرة واحدة في النص ولم تتردد في أكثر من بيت. ولكن من الملاحظ أنه لم يخل أي بيت في القصيدة من اسم معرف بـ"أل". ومؤدى ذلك أن هذه الكثافة في الاعتماد على الاسم المعرف بـ (أل) (تشي بأن النص يرجح الاستخدام الأحادي لهذا الاسم ذلك لأن تكراره مرتين جاء في خمسة أبيات، في حين جاء تكراره مرة واحدة في ثمانية أبيات، وورد غير مكرر في باقي القصيدة أي في ثلاثة وثلاثين بيتاً. وعليه فإن ذلك المؤشر يدل على أن الاستخدام الأحادي للاسم الصريح المعرف بـ "أل" يعد قاعدة للأسلوب في هذه القصيدة، ومن ثم فهو مؤشر أسلوبى دال على قاعدة وعلى خرق للقاعدة في الآن نفسه، بمعنى أن الأسلوب هنا شأنه شأن الأساليب الأدبية الحية التي تؤسس لنفسها قاعدة ثم لا تلبث أن تتزاح عن تلك القاعدة هروباً من الرتابة وطمعاً بالتنوع والثراء، لتكون بذلك مكانة وسطى تشي ببلورة ظاهرة أسلوبية فارقة للنص. فإذا كان متوسط عدد كلمات كل بيت في القصيدة ما عدا الأدوات والحروف (6) كلمات فإن مجموع كلمات القصيدة يبلغ (276) كلمة تقريباً، منها (92) اسماً صريحاً معرفاً بـ(أل)، وهذا يعني أن معدل استخدام هذا الضرب من الأسماء بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة بلغ 33,33 بالمئة. ومن المعروف أن الاعتماد على الاسم الصريح المعرف يكسب الكلام قوة ووضوحاً وتأثيراً.

٢- الاسم المعرف بالإضافة: استخدم الشاعر الاسم المعرف بالإضافة في عدد من المواضع كما هو مبين في الجدول الآتي:

الجدول - ب -

البيت	الاسم المعرف بالإضافة	معدل التكرار
١	+++++++	+++
٢	نعماه، نعمى الناس	٢
٣	موليه، عذارى الحي	٢
٤	محكمات الشكل،	١
٥	+++++++	+++++
٦	قضاء الحق	١
٧	منبت، روض الحزن، باكره، سباخ الأرض	٤
٨	موقعه	١
٩	+++++++	+++++
١٠	يمناه	١
١١	+++++++	+++++
١٢	براحته	١
١٣	+++++++	+++
١٤	براثنه، بمثلها، عداه	٣
١٥	جسم القليل	١

٣	هيئته، ماله، أقاصي الأرض	١٦
١	أسنته	١٧
٢	بعقوته، أوقاتنا	١٨
١	لحم قاريها	١٩
++++	+++++++	٢٠
٣	صدى الأرض، مخض اللقاح، صافي اللون	٢١
++++	+++++++	٢٢
١	حواليه	٢٣
٢	أهل البعد، نائله	٢٤
١	أقرانه	٢٥
٢	مخبره، أضعاف منظره	٢٦
٢	حاسده، بعض العقل	٢٧
١	شقه	٢٨
١	مخاليه	٢٩
١	صروف الدهر	٣٠
١	تقدمه	٣١
٢	حليته، أصمّ الكعب	٣٢
٢	أبو شجاع، أبو الشجعان	٣٣
	+++++++	٣٤
	+++++++	٣٥
	+++++++	٣٦
٣	رأيك، بري، تكرمتي	٣٧
١	كفيك	٣٨
٢	ثنائي طول لابسه	٣٩
١	قدرك	٤٠
٢	نفسك، صاحبها	٤١
١	مهجتها	٤٢
	+++++++	٤٣
٢	طاقته، كل ماشية بالرحل	٤٤
٢	ترك القبيح، أكثر الناس	٤٥
٤	ذكر الفتى، عمره، حاجته، فضول العيش	٤٦

دلالة الجدول:

استعمل الشاعر في النَّصِّ الآنف / ٦١ / اسماً معرفاً بالإضافة. معدل استعمال الاسم المعرف بالإضافة بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو ٢٢,١٠ بالمئة. لهذا الضرب من الاستعمال جمالية ظاهرة، بوصفه تركيبياً يشد من لحمة التعبير في النص، ومن ثم يكسب الأسلوب إحكاماً ورسانة.

٣- الاسم النكرة

جاء استخدام الاسم النكرة محدوداً في النَّصِّ قياساً بالاسم المعرفة كما يظهر الجدول الآتي:

الجدول - ج -

البيت	الاسم النكرة	معدل التكرار
١	خيل، مال	٢
٢	فاجئة، قول، أقوال	٣
٣	خريدة، مكسال	٢
٤	جري، تصهال	٢
٥	إكثار، إقلال	٢
٦	قبيحا، بخال	٢
٧	غيث، هطال	٢
٨	غيث، جهال	٢
٩	سيّد، فطن، فعّال	٣
١٠	وارث، كسوب، سأل	٣
١١	قولا، عدّال	٢
١٢	خيل، أبطال	٢
١٣	فاتك، منقصة، أمثال	٣
١٤	أشبال	١
١٥	آجال	١
١٦	أهمال	١
١٧	عير، هييق، خنساء، ذبّال	٤
١٨	مشهّاة، أصل	٢
١٩	خرادل، أوصال	٢
٢٠	مال، ولد، ترحال	٢
٢١	سلسال	١
٢٢	دم، نزال، قفال	٢
٢٣	مخطّاة، عداة، أغنام، أبال	٤
٢٤	عاجزة	١
٢٥	ظبية، هادية، ضلال	٣

+++	+++++++	٢٦
١	عَقَال	٢٧
٢	بَدُّ، أَجْبَالٌ	٢٨
٢	حَلْمٌ، رَيْبَال	٢٩
٣	دَهْرٌ، أَبْدَاءٌ، مَجَاهِرٌ	٣٠
+++	+++++++	٣١
٢	مَهْتَدٌ، عَسَّالٌ	٣٢
٢	قَاطِبَةٌ، أَهْوَالٌ	٣٣
٤	مَفْتَخِرٌ، حَاءٌ، مِيمٌ، دَالٌ	٣٤
٣	سَرَابِيلٌ، مَضَاعِفَةٌ، سَرِيَالٌ	٣٥
٢	حَسَنٌ، نَوَالٌ	٣٦
++++	+++++++	٣٧
٢	تَجْوَالٌ، أَمَالٌ	٣٨
١	تَنْبَالٌ	٣٩
١	بَشْرٌ	٤٠
١	مَفْضَالٌ	٤١
٢	صَوَانَا، بَدَّالٌ	٤٢
١	قَتَّالٌ	٤٣
٢	مَاشِيَةٌ، شَمَالٌ	٤٤
٢	إِحْسَانٌ، إِجْمَالٌ	٤٥
١	إِشْغَالٌ	٤٦

دلالة الجدول:

تردد ذكر الاسم النكرة في النص في ٤٣ بيتاً من أصل ٤٦ بيتاً هي مجموع أبيات القصيدة ليشكل نسبة كبيرة بلغت ٨٨ اسماً نكرة. وبلغ معدل استخدام النكرات في النص بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو ٣١,٨٨ بالمئة. إن التركيز على الصيغ الاسمية سواء أكانت معارف أم نكرات يحيل على الثبات والوصف والتأمل، ذلك لأن الاسم حدث مجرد من الزمن.

٤- الفعل: استخدم الشاعر الأفعال: الماضي الحاضر الأمر في النص على النحو الآتي:

الجدول - د -

البيت	الماضي	المضارع	الأمر	معدل التكرار
١		تهدي، تسعد	يسعد	٣
٢			اجز	١
٣	جزِي			١
٤		تكن، تمنعني		٢
٥	شكرت، فرحني			٢
٦	رأيت	يجادلنا		٢
٧	كنت، باكر			٢

٨		يبين، تأتيه		٢
٩		يدرك، يشقّ		٢
١٠	جهلت، وهبت			٢
١١	قال، أفهمه			٢
١٢	أهتزّت	تدري		٢
١٣	قلت			١
١٤	غذّتها			١
١٥	+++++++	+++++++	+++++++	+++++
١٦		تغير		١
١٧	اختارت			١
١٨		تمسي		١
١٩	اشتهدت، بادرها			٢
٢٠	حفز	يعرف		٢
٢١	شربوا	يروى		٢
٢٢		تقري		١
٢٣		تجري		١
٢٤		يحرّم		١
٢٥	أمضى			١
٢٦		يريك		١
٢٧	اختلطن	يلقبه		٢
٢٨		يرمي		١
٢٩	نشبت	لم يجتمع		٢
٣٠		يروعهم		١
٣١	أناله، أتى، نالوا			٣
٣٢	تحلّت			١
٣٣	نمته			١
٣٤	تملّك			١
٣٥	كفاه			١
٣٦	أوليت، غمرت	أستر		٣
٣٧	لطفّت			١
٣٨	غدوت			١
٣٩	أطال			١
٤٠	كنت	تختال، يختال		٣
٤١		ترضاك		١
٤٢		تعذك		١
٤٣	ساد	يفقر		٢
٤٤		يبلغ		١
٤٥	+++++++	+++++++	+++++++	+++++
٤٦	قاته			١

دلالة الجدول:

- ١- استخدم الشاعر ٦٧ فعلاً، منها ٢٩/ فعلاً بصيغة المضارع و٣٦/ فعلاً بصيغة الماضي، و٢/ فقط من الأفعال بصيغة الأمر.
- ٢- لم يستخدم النص أفعالاً دالة على المستقبل.
- ٣- بلغت نسبة استعمال الصيغ الفعلية بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو ٢٤,٢٧ بالمئة.
- ٤- في القصيدة بيتان لم يرد فيهما أي فعل وهما : / ب ١٥ / ب ٤٥ /.
- ٥- تدل الصيغ الفعلية عامة على الحركة والتوثب والانطلاق بوصف الفعل حدثاً مقروناً بزمن.

المؤشرات الأسلوبية للجدول:

بالنظر إلى الجداول الآتية يمكن تدوين الملاحظات الآتية:

- ١- أظهرت الجداول (أ ب ج د) ترجيح الصيغ الاسمية عامة على الفعلية، وتميز الاسم المعرف ب(ال) من مجموعة الصيغ الاسمية المستعملة، لهذا رأى المنشئ في هذه الصيغة نمطاً مثالياً للغة فميز نفسه بها، إذ استحال الاسم المعرف ب(ال) سمة أسلوبية فارقة للنص المدروس.
- ٢- إن الاعتماد الكثيف على الصيغ الاسمية المختلفة في النص أحال النص إلى شيء من الثبات، فمعدل استعمال الأسماء عامة بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة بلغ ٧٥,٧٣ بالمئة، مقابل معدل استعمال الأفعال الذي بلغ ٢٣,١٠ بالمئة، وأما معدل استعمال أشباه الجمل الظروف خاصة فبلغ ٦,٧ بالمئة.
- ٣- من الواضح أن النص بانحيازه إلى الصيغ الاسمية يرجح السكون على الحركة بوصف الاسم حدثاً معزولاً عن الزمن، ومن ثم فهو يشي بالوصف والتأمل والثبات، والنزوع إلى الاسمية يتفق وموضوع النص المتمثل أساساً بتأمل أحوال الطبيعة والكون، في حين كان الفعل مبعث الحركة بوصفه حدثاً متصلاً بزمن. إن التركيز على استخدام الماضي والحاضر دون المستقبل في النص، يشير إلى موقف الشاعر من الزمن، فالفعل المضارع جاء في (٤٩) موضعاً، الماضي في (٤٨) موضعاً كما ذكرنا آنفاً، في حين لم ترد أية صيغة فعلية تفيد الاستقبال، وهذا يدل على أن الشاعر يرى حضوره في الآن، واللحظة الآتية من أقصر الأزمنة، لضيق امتدادها في المكان، وعليه فإن الشاعر حدد امتداد حاضره فيما هو ماض فحسب، والأصل أن امتداد الحاضر متحقق في الماضي والمستقبل على حد سواء. مما يشير إلى أن (الآن) ينتسب عنده إلى الماضي، ليبقى المستقبل هو أحد جناحي الحاضر في الحقيقة خارج التصور الزماني للنص. وثمة ارتباط في الفهم الفلسفي بين الروح والزمان المتجسد في الفعل، غير أن روح الشابي التي تتطوي على الخصب في هذا النص لم تشتمل على التركيبات الواقعية للزمان المتحد بالروح، مثل أن تتمثل الروح في النص كما تمثلت الطبيعة في المكان، وعليه فإن الشاعر لم يصف زمناً طبيعياً وإنما وصف زمناً وجودياً ذاتياً، حاول من خلاله تصور الآتية معزولة عن جانبها المستقبلي.

د: علامات الأسلوب في النص:

- التنوع في الأسلوب سمة موجبة، فإذا مضى الأسلوب على وتيرة واحدة في التعبير، كالاتتماد على نسق لغوي واحد دل ذلك على فتوره ومن ثم افتقاره إلى القوة والتأثير، ومعنى ذلك أن الأصل في الأساليب التنوع، وهذا إنما يحيل على تساؤل مهم فحواه: إذا كان للأسلوب طاقة تأثيرية في النفس يبلغها من خلال التنوع فبماذا يتميز أسلوب عن أسلوب؟
- إن السمات الأسلوبية المميزة تظهر عادة من خلال الاعتماد على إمكانيات من إمكانات التعبير اللغوي دون أخرى، والتميز الذي نعينه معناه التركيز على ظاهرة دون ظاهرة، ومحال أن تتفق الأساليب في التركيز على ظاهرة ما، ذلك لأن التركيز أساساً متصل بالحاجات النفسية وبالظروف الموضوعية الخاصة بالنظم، فمن هذه الجهة يمكن أن تتنوع الظواهر الأسلوبية التي يمكن أن يتميز بها كل نص عما سواه، والنص الذي بين أيدينا اعتمد على التنوع الأسلوبي في جهتين أساسيتين:
- أ. المقابلة بين الصيغ الاسمية والفعلية منحازاً إلى الأسماء كما بينا آنفاً.

ب. الاعتماد الواضح على ظاهرة الالتفات محددًا مجالاتها بنوعين مهمين:

الأول الالتفات من الاسمية إلى الفعلية: كما يظهر ذلك في مطلع النص، إذ برز الاعتماد على الأسماء واضحاً:

لا خيل عندك تهديها ولا مال // فليسعد النطق إن لم تسعد الحال

إذ انطوى البيت على ثلاثة أفعال، وهي: (تهدي، يسعد، تسعد) في الزمن المضارع محاولاً تأسيس نوع من الالتفات بين المستقبل والحاضر، موحياً بأن امتداد الزمان في النص لا يتوقف عند حدود الآن. ثم نجد التفاتاً بين الفعلية والاسمية يشي بعلاقة متضادة على نطاق استخدام الأفعال والأسماء، فهناك البيت ١٥ والبيت ٤٥ في القصيدة خلت من الصيغ الفعلية كما هو الشأن في قوله في البيت ١٥: القاتل السيف في جسم القتيل به *** وللسيوف كما للناس آجال

فهذا البيت يمثل نسقاً تعبيرياً على جانب كبير من التوافق من حيث الصيغ اللغوية التي تتدرج تحت الاسمية فمعانقة اسم الفاعل (القاتل) مع الاسم (السيف) في الاسم (جسم) المضاف إلى اسم المفعول (القتيل) (متضافرة مع استعمال واسع لحروف الجر الذي ورد أربع مرات وصيغ الإضافة التي وردت مرتين) وهذا الاستخدام مضاد للفعلية، ويبلغ الاستعمال القائم على المقابلة بين الأسماء والأفعال أوجه في (ب ٤٠) الذي ترد فيه أربعة أفعال مقابل أربعة أسماء صريحة معرفة ونكرة وضمائر، في قوله:

إن كنت تكبر أن تختال في بشر *** فإن قدرك في الأقدار يختال

والتضاد متحقق هنا بين الفعلية والاسمية بوصف الاسم غير الفعل في صيغته وفي دلالاته وفي وظيفته أيضاً.

والثاني الالتفات المنبعث من حركة الضمائر في النص: ففي (ب ٣٦) يلتفت من التكلم إلى المخاطب في قوله:

و كيف أستر ما أوليت من حسن *** وقد غمرت نوالاً أيها النال

إذ الضمير في قوله: أستر (عائد إلى متكلم)، وفي أوليت وغمرت (عائد إلى مخاطب)، وهذا التفات، إلا أن صورته جاءت محدودة في النص، والسبب في ذلك أن النص اعتمد بصورة أساسية على الاسمية مما جعل مجالات الحركة فيه محدودة، وأمر آخر أسهم في محدودية هذا الضرب من الالتفات أن الشاعر ركز على الالتفات بين الفعلية والاسمية.

ج: وظيفة اللّغة في النص:

تتحدد وظيفة اللّغة في النص بحركة الضمائر أو بإسناد الفعل إلى ضمير، لأن الفعل منبعث الحركة في النص، وهو من ثم بحاجة إلى إسناد لتحديد دلالاته، وبحسب ما حدده جاكبسون تنبثق الوظيفة الإخبارية في نص ما بالتركيز على إسناد الفعل إلى غائب، والوظيفة الوعظية بالاعتماد على ضمير المخاطب، والانفعالية ببروز ضمير المتكلم، ولبيان الوظائف اللّغوية في النص يحسن النظر إلى الجدول الآتي:

الجدول - هـ -

البيت	الفعل المسند إلى متكلم	الفعل المسند إلى غائب	الفعل المسند إلى مخاطب	وظيفة اللغة
١		يسعد، تسعد	تهديها	إخبارية + وعظية
٢			اجز	وعظية
٤		تمنعي		إخبارية
٥	شكرت	فرحني		انفعالية + إخبارية
٦	رأيت			انفعالية
٨		يبين، تأتبه		إخبارية
٩		يدرك، يشقّ		إخبارية
١٠		جهلت، ورثت		إخبارية
١١		قال، فأفهمه		إخبارية
١٢		تدري، اهتزت		إخبارية
١٣	قلت			انفعالية

١٤	غَدَّتْهَا	اخبارية
١٦	تَغْيِر	اخبارية
١٧	اِخْتَارَتْ	اخبارية
١٨	تَمَسِي	اخبارية
١٩	اِشْتَهَتْ	اخبارية
٢٠	يَعْرِفُ، حَفَزَ	اخبارية
٢١	يُرْوِي، شَرِبُوا	اخبارية
٢٢	يَقْرِي	اخبارية
٢٣	تَحْرِي	اخبارية
٢٤	يَحْرَم	اخبارية
٢٥	أَمْضَى	اخبارية
٢٦	يُرِيك	اخبارية
٢٧	يَلْقِبُهُ، اِخْتَلَطَنَ	اخبارية
٢٨	يُرْمِي	اخبارية
٢٩	نَشِبَتْ، يَجْتَمِع	اخبارية
٣٠	يُرْوِعُهُم	اخبارية
٣١	أَنَالَ، تَقَدَّمَ، يَتَوَقَّى، أَتَى، نَالُوا	اخبارية
٣٢	تَحَلَّتْ	اخبارية
٣٤	تَمَلَّكَ	اخبارية
٣٦	أَسْتَر	انفعالية + وعظية
٣٧	يَحْتَال	إخبارية + وعظية
٣٨	غَدَوْتُ	اخبارية
٣٩	أَطَالَ	اخبارية
٤٠	يَحْتَال	إخبارية + وعظية
٤١	تَرْضَاكَ	اخبارية
٤٢	تَعَدَّكَ	اخبارية
٤٣	سَادَ، يَفْقِر	اخبارية
٤٤	يَبْلُغُ	اخبارية
٤٦	قَاتَهُ	اخبارية

دلالة الجدول:

- ١- تهيمن على النص الوظيفة الإخبارية، وذلك من خلال إسناد (50) فعلاً إلى غائب، في حين أسند (4) أفعال إلى متكلم، وإلى جانب ذلك أسندت (7) أفعال إلى المخاطب مما يشير إلى تراجع الوظيفتين الانفعالية والوعظية للغة في هذا النص.
- ٢- أراد النص من خلال الاعتماد على ضمير الغائب أن يقدم نفسه بصورة إخبارية، في محاولة لتقليص دور الذات في النسيج اللغوي، مما ينسجم مع موضوعه المديحي، ومن ثم فإن الوظيفة الإخبارية للغة النص تنهض سمة فارقة وتصبح مؤشراً أسلوبياً دالاً يشي بعدم تفرده عن الأدب المديحي عامة.

٣- نتيجة البحث:

يمكن تدوين الملاحظات التالية لتوضيح نتيجة هذا البحث بصورة مختصرة:

- ١- إن المتنبي في نضه هذا قد اتسم أسلوبه بعلامات فارقة بدت في اعتماده بصورة مباشرة على الاسم الصريح المعرف بال والمعرف بالإضافة، ذلك لأن الاسم الصريح المعرف يكسب الكلام قوة ووضوحاً وتأثيراً بالغاً في نفس المتلقي، يضاف إلى ذلك ترجيحه استعمال الصيغ الاسمية على الفعلية.
- ٢- لقد عمل التكرار في النص المدرس على تميز أسلوب الشاعر بجوهر الموضوع "المدح" الذي ينطوي عليه النص. وأخيراً كان لهذا التكرار أثر في رسم البناء الدائري للنص الذي نجمت عنه الرؤية الشعرية وفحواها أن للشاعر تصوراً دائرياً للزمان، وهذا ما نجم فعلاً عن البني النصية المرتبطة أصلاً بنظام كوني شامل، وتفصيل ذلك أن الشاعر لم يجد السرمديّة حسيلة التقاء الأزمنة الثلاثة: الماضي الحاضر المستقبل، لأننا وجدناه يكاد يهمل المستقبل بصورة قد تكون مقصودة، فتتابع الأزمنة بين ثلاث لحظات: ماضية وحاضرة ومستقبلية يجسد في نهاية المطاف الخط المستقيم للرؤية الكونية طبقاً لرأي أرسطو الذي رأى أن المستقبل ينطوي على عدم التناهي، لتغدو السرمديّة عنده خطأً مستقيماً لا يتناهي من حيث الطول أي أنه لا يعود إلى نفسه، وقد وافقه هيجل في ذلك التّصور^(١) في حين كانت السرمديّة تعني عند المتنبي دوران الزمن حول نفسه فاللحظة الحاضرة ترجع إلى لحظة ماضية، كما تدور فصول السنة حول ذاتها معبرة عن دورة الزمان السرمدي، موافقاً في ذلك الرؤية الأفلاطونية التي جعلت السرمديّة العود الدائم لدورة واحدة، وعليه فإن الزمان عنده يسير وفق شكل دائري مع الحركة الكاملة للكواكب، وفي نهاية كل دورة يتكون العدد أي اليوم والشهر والسنة، وهذا يعني أن أجزاء الزمان تدور حول نفسها^(٢).

المصادر والمراجع

- ١- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، ط 3 دار الثقافة بيروت 1975 م.
- ٢- بليث، هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري ط 2 طبع دار أفريقيا الشرق المغرب 1995م.
- ٣- جاكسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ط 1 نشر دار توبقال المغرب 1988م.
- ٤- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر نشر مكتبة الخانجي بمصر.
- ٥- ابن خلدون، المقدمة، طبع دار الكتاب اللبناني بيروت 1981م.
- ٦- ريفاتير، مايكل، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد حميداني ط 1 دار النجاح الجديدة المغرب 1993م.
- ٧- الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، ط دار الجنوب تونس 1992م.
- ٨- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984م.
- ٩- عزام، محمد، الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1989م.
- ١٠- فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط 1 دار الآفاق الجديدة بيروت 1985م.
- ١١- القرطاجني، حازم، منهاج البلاغ، تحقيق محمد الخوجة ط 3 دار الغرب الإسلامي بيروت 1986م.
- ١٢- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب 1986م.
- ١٣- أبو الطيب، أحمد بن الحسين، المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر.

١ - بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي ط 3 دار الثقافة، بيروت، 1975م، ص 3.

٢ - المرجع السابق، ص ٤١.