IUGJHR
Vol 24, No2, 2016, pp 140-154

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية

تاريخ الإرسال (2016/02/02)، تاريخ قبول النشر (2016/06/06)

نونيّة المتنبّي "بِمَ التّعلّل": دراسة في التّركيب والدّلالة

د. إبراهيم حسين خليل[1,*]
د. عاطف كنعان[1]
د. هارون الربابعة[1]

[1]قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة البترا، عمان، الأردن

* البريد الالكتروني للباحث المرسل:
e-mail address: ebkhkh@hotmail.com

الملخص:

وَضعتْ هذه الدراسةُ قصيدةَ المتنبي "بِمَ التّعلّلُ" داخلَ دائرةِ التّحليلِ النّصيّ، وهو ما يعرفُ بدراسةِ نحوِ النصِ وتحليلِ الخطاب، إذ يُعنى بتحليلِ النصّ عبرَ عناصرِ الانسجامِ والتّماسكِ فيه، إضافةً إلى معرفةِ الكيفيةِ التي وظّف فيها الشاعرُ اللغة؛ تركيباً وكلمةً وصوتاً ليصلَ إلى الدلالةِ القصوى التي يريد، وتبحث أيضاً في مجموعِ العلاقاتِ القائمةِ بينَ وحداتِ النصّ اللغويةِ بغيةَ الوصولِ إلى أسبابِ نجاحِه في خلقِ انطباعٍ إيجابيٍّ لدى مُتلقّيه، وهو ثمرةُ مجموعِ الدّلالاتِ الجزئيّةِ التي تُشكّلُ في النهايةِ الغرضَ الذي يرمى إليه الشاعر.

في سبيلِ ذلك تناولت هذه الدراسةُ كيفيةَ توظيفِ الضمائرِ، والجملتَين الاسميةِ والفعليةِ، والأساليبِ البلاغيةِ، والبنيةِ الصوتيةِ للقصيدةِ والتوزيعِ الفونيمي فيها، إضافةً إلى التوقفِ عندَ بعضِ الجزئياتِ الدلاليةِ والمعجميةِ اللافتةِ للنظرِ في النص.

كلمات مفتاحية:

الأسلوبية، الدلالة، المتنبي، نحو النص، التركيب اللغوي.

Al-Mutannbi's Nooniyah Poem 'Bema Al-ta'alul': A Study of Linguistic Construction and Semantics

Abstract

This study is designed to examine Al-Mutannbi's Poem 'Bema Al-ta'alul' from the perspective of textual analysis, which is known as the study of syntactic properties of text and discourse analysis. Textual analysis here pertains to the analysis of the poem based on the features of coherence and cohesion as well as identifying the way in which the poet subtly employed the language, at structural, lexical and phonetic levels, to convey the utmost desirable semantic message. It also examines the relations that do exist between the linguistic elements of the text, with the purpose of finding out the reasons behind its success in building positive attitude among the readers; as this is the product of overall semantic elements, which will eventually shape or serve the purpose intended by the poet.

For so doing, the study covers the employment of pronouns, the nominal and verbal sentences, the rhetorical styles, the phonetic structure, and the phonemic distribution of the poem. The study also considers some of the noticeable semantic and lexicological aspects of the text.

Keywords:

Stylistic, Semantics, Al-Mutannbi's, Syntactic of Text, Linguistic Construction.

المقدمة:

تقفُ هذه الدراسةُ على أسبابِ فصاحةِ المتنبي في قصيدة "بِمَ التّعلُّلُ"، وبلاغة هذا النص وأبعاده الجمالية، وتحاول تعيين المواضع التي ارتقت بالنص إلى درجة الإجادة والبراعة، ومكّنت الشاعر من إثارة الإحساس بجمال النص من جهة، وإقناع القارئ والتأثير فيه من جهة أخرى.

إنّ نحوَ النصِ هو دراسةٌ نصيّةٌ تقومُ على التوقفِ عندَ عناصرِ التماسكِ والانسجام، ولا يخفى ما لهذه العناصرِ من دورٍ أساسيّ في تشكيلِ بلاغةِ الخطاب، ولاسيما الشعريّ، الذي له ميزةٌ فوقَ ميزاتِ الخطابِ النثريّ، وهي الموسيقى، يُضاف إلى هذا وذاك الأنساقُ الصوتيةُ التي تؤيّدُ موسيقى الشعرِ في ناحيتَين؛ إيقاعيةِ الكلمة في حَدّ ذاتها في أُذن السامع، بعدّها توليفةً صوتيةً ذاتَ دلالةٍ، وإيقاعية موسيقى البيتِ المنسوجِ على بحرٍ عروضيّ مُحدد، يُضاف إلى ذلك الناحيةُ الإيحائيةُ التي تتولّد من توالي الكلمات لتشكّلَ الوحدةَ الأساسيةَ في القصيدة العمودية، وهي البيتُ الشعري، بما فيه من بنىً لغويةٍ ذاتِ دلالاتٍ عميقةٍ تعودُ إلى تماسكِ النصّ وانسجامِ النسقِ الصوتيّ، وذلك أن الشعر يتميَّز بتشكيلِهِ اللّغويّ الخاص، الذي يَرقى به عن مستوى الكلامِ العاديّ ، وهذا ما يؤكّده الدكتور محمد عبد المطلب في قوله: "إنّ الشعريةَ منوطةٌ بالمعجمِ من ناحية، والنحوِ من ناحيةٍ أخرى، إذ تكونُ السيطرةُ لخطّ النحوِ على خطّ المُعجم، لتشكيلِه حسبَ مقولاتِه المحفوظة، بما يخرجُه عن المألوف، أي: ينقلُ الصياغةَ من منطقةِ الحيادِ التعبيريّ إلى منطقة الأدبية"[(1)].

إنّ جوهرَ هذه الدراسةِ النصيّةِ يتألفُ من العناصرِ النحويةِ التي تتفرعُ كفروعِ الشجرةِ عن ساقها، فالعناصرُ النحويةُ بوصفِها وحداتٍ بنائيةً تقعُ ضمنَ تراكيبَ منسجمةٍ مع الأنظمةِ اللغويةِ تتفرعُ لتخدمَ التماسكَ النصيَّ في مستوى المضمون الذي يتوصلُ إليه عبرَ البحثِ في الدلالة، وهو ما يمثّل أفكارَ النص، والانسجامَ بينَها، ويتفرعُ أيضاً إلى عناصرَ أساسيةٍ تصوغ العلاقةَ بين مفرداتِ الجملةِ العربيةِ من مبتدأٍ وخبرٍ وما يلحقهما من مُتعلّقات، والفعلِ والفاعلِ وما يلحقهما من مُتعلّقات. وذلك لأنّ نحوَ النصّ يلجأُ "في تفسيرِه إلى قواعدَ دلاليةٍ ومنطقيةٍ إلى جوارِ القواعدِ التركيبية، ويحاولُ أنْ يقدمَ صياغاتٍ كليةً وثيقةً للأبنيةِ النصيةِ وقواعدِ ترابطها"[(2)] وعلى حدّ تعبيرِ ألونسو: "الوظيفةُ الأساسيةُ للأسلوبيةِ هي سبرُ العلاقةِ بينَ مجموعِ الدوالّ ومجموعِ المدلول، عن طريقِ بحثِ العلاقةِ بينَ جميعِ العناصرِ الجزئية، ومن ثمّ يتمُ الوصولُ إلى العلاقةِ الكاملةِ لدمجِ كلِّ تلك العلاقاتِ الجزئية."[(3)].

أولاً: الوحداتُ النحويّة:

ثنائية العامّ والخاصّ، وتتناوب في القصيدة بوحدات نحوية، وهي:

أ. **الضمائر:**

يمكنُ الوقوفُ على التصميمِ الهندسيِّ –إنْ جازَ التعبيرُ– للقصيدةِ بالنظر في استعمالِ الضمائرِ التي وظفها المتنبيّ للوصولِ بالقصيدةِ إلى أعلى درجاتِ الإبداعِ الفَنيّ، وتوظيفِ الضمائرِ تقنيةً نحويةً بمفهومِ نحوِ النصّ، وإحاليةً أيضاً، يقصدُ من ورائها إلى غرضٍ في غايةِ الذّكاء، وهو الانتقالُ من خصوصيةِ موضوعِ القصيدةِ إلى العموميةِ التي يريدُ منها معالجةَ موضوعاتٍ تخصُّ المتلقّي بشكلٍ عامّ، فالمقامُ الذي قالَ فيه الشاعرُ هذه القصيدةَ مقامٌ يخصّهُ بالدرجةِ الأولى، بمعنى أنّه كانَ من المفترضِ أنْ نجدَ معالجةً لقضيةٍ هو طرفُها الأول، وسيفُ الدولةِ طرفُها

(1) قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، عبد المطلب (ص31).

(2) علم لغة النص؛ المفاهيم والاتجاهات، بحيري (ص119).

(3) الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، أبو العدوس (ص57).

الثاني، والوشاةُ طرفُها الثالث، وبذلك فالضمائرُ تؤديّ دورَ الإحالةِ إلى خارجِ النصّ" فإنّا ننظرُ إلى الضمائرِ من زاوية الاتساق ما أمكن التمييز فيها بين أدوار الكلام التي تندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب، وهي إحالة إلى خارج النص بشكل نمطي"[1].

وعليه يقوم ذكاء المتنبي فيها، فهناك ضميره (المتكلم) الظاهر، ويجعل مقابله ضميراً للمتكلم في الظل أي غير ظاهر ولا مستتر من الناحية النحوية، بمعنى أن لدينا في القصيدة أبياتا يظهر فيها ضمير المتكلم مثل: "إني أصاحب حلمي وهو بي كرم"

وهناك ضميره غير الظاهر وغير المستتر كقوله:

بِـــمَ التّعَلُّـــلُ لا أهْـــلٌ ولا وطَـــنُ ولا نَـــديمٌ ولا كـــأسٌ ولا سَـــكَنُ

وهو مفتتح القصيدة. ففي البيت لا يوجد –نحويا– ما يحثنا على البحث عن الضمير المستتر وردّه لاسم ظاهر سابق، ولعل مثل هذه الظاهرة وغيرها موجودة في شعر المتنبي، فقد كان يعمد احياناً "إلى التعمية عمداً إنْ من جهة النحو أو الصرف أو البلاغة أو سواها"[2].

هذه ثنائية تقابلها ثنائية أخرى، فهو يجعل لمخاطبه سيف الدولة ضميرين، أحدهما ظاهر، والآخر غائب، أما الوشاة وهم الطرف الثالث الذي كان سببا في إنشاء هذه القصيدة فلا يذكرهم المتنبي إلا بالتكنية عنهم استصغارا لشأنهم، ذلك لأننا " حين نقرأ القصيدة نلاحظ أن التراكيب تولّد الإبدالات الخاصة، وأن هذه الإبدالات تولّد التراكيب"[3]

وهنا تتجلى عبقرية الشاعر في جعل القارئ دائم الالتفات إلى شخوص القصيدة. والتنقل بينهم، ثم يستدرّ مشاعر المتلقي لعدالة قضيته، وينفذ من أبيات الحكمة فيها إلى تعميم التجربة وإطلاقها من حصار الشخصنة وضيق النظرة المفردة، وهي ممثلة بالأبيات الآتية في القصيدة:

بِـــمَ التّعَلّـــلُ لا أهْـــلٌ ولا وطَـــنُ ولا نَـــديمٌ ولا كَـــأسٌ ولا ســـكَنُ
فمـــا يَـــدومُ ســـرورٌ مـــا سُـــرِرْتَ بِـــهِ ولا يَـــرُدُّ عَليـــكَ الفائِـــتَ الحَـــزَنُ
ممّـــا أضَـــرَّ بأهْـــلِ العِشْـــقِ أنَّهُـــمُ هـــوُوا ومـــا عَرَفـــوا الـــدّنيا ومـــا فَطِنـــوا
مـــا كُـــلُّ مـــا يتَمَنّـــى الـــمَـــرْءُ يُدْرِكُـــه تَجْـــري الرّيـــاحُ بمـــا لا تَشْـــتَهي السُّـــفُنُ

تتألف قصيدة المتنبي من خمسة وعشرين بيتا، يشكل مطلعها محطة رئيسية ومدخلا بارعاً لها، ويشكل البيت الثاني عشر أيضا محطة مشابهة، ويتدرج الشاعر فيها من الهم العام إلى الهم الخاص الذي يتجسد فيما قبل البيت الثاني عشر بالعتاب، وفيما بعده بالهجاء، ويختم بالمدح، فهو أيضا يقوم بتوسيع نطاق المضمون، أو الغرض الشعري.

يبدأ الشاعر بداية عامة تعني كل إنسان فيقول:

بِـــمَ التَّعَلُّـــلُ لا أَهْـــلٌ وَلا وَطَـــنُ وَلا نَـــديمٌ وَلا كَـــأْسٌ وَلا سَـــكَنُ

إذ يردد هذا القول كل من تغرّب عن أهله ووطنه، فكل من فارق دياره يشارك المتنبي هذه الحسرة على فقدان التعلل، والحسرة هذه يؤكدها الحرمان من أساسيات الحياة الإنسانية القائمة في الأصل على الاجتماع؛ فالإنسان كائن اجتماعي كما هو قار، فهو يعطف ويكرر: لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن. إذن كيف السبيل إلى التعلل، وكيف الخلاص من الهم الذي لاشك في أنه لن يبرح الخاطر.

(1) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، خطابي (ص18).
(2) المتنبي ألفاظه تتوجه فرسانا تأسر الزمن، شلق (ص219).
(3) الأسلوبية، جيرو (ص123).

فالمسألة هنا لا تعني الشاعر وحده، فاستخدامه المصدر (التعلل) الذي جاء على وزن تفعّل يعني أن المتنبي حمل "نفسه على موقف المنحاز عن مزاحمة الحياة وصراعها أملاً في النجاة أو طلباً للثواب"[1]

ثم ينتقل مباشرة إلى نفسه بضمير المتكلم بعد أن بدأ بداية عامة، وهو الخاص ليكشف عن طموحه المعروف، مستخدما ضمير المتكلم باستعلاء لا على شخص بعينه إنما على الزمن الذي لا يستعلي عليه أحد، فيقول:

أُريـــــدُ مِـــــنْ زَمَنـــــي ذا أَنْ يُبَلِّغَنـــــي ... مـــا لَـــيْسَ يَبْلُغُـــهُ مِـــنْ نَفْسِـــه الـــزَّمَنُ

فيبدأ بضمير (أنا) المستتر في الفعل (أريد)، فمن وجهة نظر جون كوهين المتعلقة بشبكة الضمائر المحيلة على الوظائف اللغوية نجد أن الضمير (أنا) وما وقع موقعها من ضمائر ظاهرة مستترة تدل على انفعال الإنسان وهو يعبر عن خوالج نفسه[2]، ثم يعود ليشرك القارئ أو المتلقي مباشرة في الموضوع فيخاطب السامع بحكمة الفيلسوف ومن خَبَر الحياة، ويقول:

لا تَلْـــقَ دَهْـــرَكَ إِلّـــا غَيْـــرَ مُكْتَـــرِثٍ ... مـــا دامَ يَصْـــحَبُ فيـــه روحَـــكَ البَـــدَنُ
فمـــا يـــدومُ سُـــرورٌ مـــا سُـــرِرْتَ بـــه ... ولا يَـــرُدُّ عليـــك الفائِـــتَ الحَـــزَنُ

فهي دعوة إلى عدم المبالاة بصروف الزمن ما دمت حياً، وهذا يعني المخاطب وهو من الجزء العام في القصيدة الذي لا يتعلق مباشرة بمسألته الخاصة التي أنبأ المقام عنها، "فالضمير (أنت) وما قام مقامه تحيل إلى استثارة المخاطب وجعله موضع اهتمام لتتولد عن ذلك الوظيفة الانطباعية في النص، و(هو) وما حل محلها تأنيثا وجمعا وتثنية لها بعد مرجعي وتنشأ عنها الوظيفة المرجعية"[3].

ثم يُتبِع ذلك بالحديث باستخدام ضمير الجماعة الغائبين:

مِمّـــا أَضَـــرَّ بِأَهْـــلِ الْعِـــشْـــقِ أَنَّـــهُـــمُ ... هَـــوُوْا[4] وَمـــا عَرَفـــوا الـــدُّنْيا وَمـــا فَطِنُـــوا
تَفْنـــى عُيـــونُهُمُ دَمْعـــاً وَأَنْفُسُـــهُـــمْ ... فـــي إِثْـــرِ كُـــلِّ قَبـــيحٍ وَجْهُـــهُ حَسَـــنُ

ثم يتحول إلى الجماعة المخاطبين فيقول:

تَحَمَّلـــوا –حَمَلَـــتْكُمْ كُـــلُّ نـــاجِـــيَةٍ ... فَكُـــلُّ بَـــيْنٍ عَلَـــيَّ الْيَـــوْمَ مُـــؤْتَمَنُ
مـــا فـــي هَـــوادِجِكُمْ مِـــنْ مُهْجَتـــي عِـــوَضٌ ... إِنْ مِـــتُّ شَـــوْقاً وَلا فيهـــا لَهـــا ثَـــمَـــنُ

وهو هجاء معتدل يقارب العتاب إذا ما قيس بما جاء بعد ذلك.

ثم يقول أيضاً في السياق ذاته:

يـــا مَـــنْ نُعيـــتُ عَلـــى بُعْـــدٍ بِمَجْلِسِـــهِ ... كُـــلٌّ بِمـــا زَعَـــمَ النّـــاعونَ مُـــرْتَهَنُ
كَـــمْ قَـــدْ قُتِلْـــتُ وَكَـــمْ قَـــدْ مِـــتُّ عِنْدَكُـــمُ ... ثُـــمَّ انْتَفَضْـــتُ فَـــزالَ الْقَبْـــرُ وَالْكَفَـــنُ

(1) مصدر سبق ذكره، شلق (ص215).
(2) انظر: لسانيات النص، مداس (ص57).
(3) المرجع السابق، ص58.
(4) هَوُوا: من الفعل (هَوِيَ) بمعنى: (أَحَبَ) وليست من (هَوى) بمعنى سَقَطَ؛ ولذلك وجب ضمّ الواو لا فتحها.

ثم يتحول بعد ذلك إلى ضمير الجمع الغائب فيقول:

قَـــدْ كـــانَ شـــاهَدَ دَفْنـــي قَبْـــلَ قَـــوْلِـــهِـــمُ جَماعَـــةٌ ثُـــمَّ مـــاتوا قَبْـــلَ مَـــنْ دَفَنـــوا

وهنا يقفل المتنبي الدائرة الأولى، أو المحور الأول ويصل بنا إلى المحطة التالية أو المفصل الثاني، والذي يعود به إلى العام فيقول بيته المشهور:

مـــا كُـــلُّ مـــا يَتَمَنّـــى الْـــمَـــرْءُ يُدْرِكُـــهُ تَجْـــري الرِّيـــاحُ بِمـــا لا تَشْـــتَهي السُّـــفُنُ

ولعل سيرورة هذا البيت وامتداد عمره آتٍ مما فيه من تعلّق بمعيشة الإنسان (المرء) في كل زمان ومكان. وهو إقفال من جهة، وبداية جديدة من جهة أخرى لأنه عاد إلى ما ابتدأ به من العام في مقابل الخاص، فالمبهم " من الأسماء نكرة أو اسم استفهام أو موصول أو إشارة أو شرط يُقصد به أن تذهب النفس في فهمه مذاهبها، وربما هدف به إلى التعيين أو التعظيم أوالغرابة"[1]

ويبدأ فيما بعد هذا البيت بالهجاء المر باستعمال ضمير المخاطب، فيقول:

رَأيـــتُكُم لا يَصُـــونُ العِـــرْضَ جـــارُكمُ وَلا يَـــدِرُّ علـــى مَرْعـــاكُمُ اللّـــبَنُ
وَتَغضَـــبُونَ علـــى مَـــنْ نَـــالَ رِفْـــدَكُمُ حتـــى يُعاقِبَـــهُ التّنغـــيصُ وَالمِـــنَنُ
فَغَـــادَرَ الهَجْـــرُ مـــا بَينـــي وَبَيـــنَكُمُ يَهمـــاءَ تكـــذِبُ فيهـــا العَـــينُ وَالأُذُنُ

وهي فاتحة جديدة يخصها لمعالجة قضيته مع سيف الدولة وكارهيه الذين ساقوا خبر وموته كاذبين.

هذا من ناحية البناء العام للقصيدة من خلال ضمائرها، ولا شك في أن التنوع والتحول بالضمائر سواء أكان واعيا أو غير واع يبقي النص في حالة من التجدد مع كل بيت فيها. فالضمائرُ تشترك مع الوحدات الإفرادية باستعمالها في وظيفة أساسيّة أي بمثابة وحدات دالة معمولة، لكن انتماءها إلى قوائم الجَرد المحصورة يدفعُنا لأن نصنّفها في عداد الوحدات النحوية، فكثيرا ما يحدث أن يبدل الضمير شكله حسب السّياق"[2]

ومن يقرأ القصيدة يدرك حقيقة واضحة فيها وهي أن الشاعر قصد إلى طرد الرتابة عن نصه، ونأى به عن التكرار الذي يفضي إلى الملل في كثير من الأحيان، مع أنه وظف التكرار، ولكن في جوانب محددة تقتصر على تقنيتين هما التركيب الصوتي، والتركيب النحوي على ما سيأتي، ذلك لأن " تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنّه شرط كمال أو محسّن أو لعب لغوي"[3]

ب. استعمال لفظ "كل":

يوظف المتنبي كلمة (كل) 4 مرات، لاستغراق العموم، وهو ما يعني أنه يريد توضيح موقف عام له منه موقف محدد مخالف، مبالغة في معنى التميّز الذي يثبته لنفسه، فيقول:

(1) مصدر سبق ذكره، شلق (ص216).
(2) مبادئ اللسانيات العامة، مارتينيه (ص145).
(3) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مفتاح (ص39).

مِمّـــا أَضَـــرَّ بِأَهْـــلِ الْعِـشْـــــق أَنَّـــهُـــــمُ هَـــوُوْا وَمَـــا عَرَفـــوا الـــدُّنْيا وَمَـــا فَطِنُـــوا
تَفْنـــــى عُيـــــونُهُمُ دَمْعـــــاً وَأَنْفُسُـــهُـــــمْ فـــي إِثْـــرِ كُـــلِّ قَبـــيحٍ وَجْهُـــهُ حَسَـــنُ

وهو يتحدث عن العشّاق الذين يعشقون كل قبيح في الباطن، وجهه حسن في الظاهر، وهم لا يعرفون، ويعني فيما يعني أنه ليس من هؤلاء العشاق الذين يفتنون بمن يحسن وجهه وتقبح سريرته، إذ يقوي التعميم بـــ(كل) في البيت اللاحق استغراقَ العشاق جميعهم بقوله (أهل العشق) في البيت السابق غير مستثنٍ منهم أحداً، وهذا يعني أن من يعشق يدخل في (أهل العشق) بصرف النظر عن المعشوق وطبيعته، إنما العبرة في العشق تقع في الانخداع بحسن الوجه. وهو يتحدث عن أهل العشق بضمير الغائب ولا يجعل نفسه منهم، لأنهم (ما عرفوا) وهو قد عرف، وهم (ما فطنوا) وهو قد فطن، وهذا يعني أن له طريقا غير طريقهم وهو بذلك لا يدخل ضمن ما يدخل به أهل العشق وهم كثر. وباختصار فهو يقف موقفا مخالفا لموقف الكثيرين، وبذلك ينماز عنهم. وهو يريد بذلك أن يثبت هذا المعنى عند سيف الدولة، " فالثابت الذي لا خلاف عليه أن المشاعر وتوقدات الروح والقلب وتدفّقات المطامح والنوازع والأهواء هي جميعاً لبّ اللباب في التجربة الفنية"[1] التي مرّ بها المتنبي. ويقول:

مـــا كُـــلُّ مـــا يَتَمَنّـــى الْـــمَـــــرْءُ يُدْرِكُـــــهُ تَجْـــري الرِّيـــاحُ بِمـــا لا تَشْـــتَهي السُّـــفُنُ

يستخدم الشاعر كل هنا للدلالة على العموم، إلا أنه ينحو للتخصيص بالنفي، فنفي العام بـــ(ما) يعني إما مطلق النفي، أو التخصيص، والأداة السياقية النافية هنا هي (ما) التي تسبق (كل)، لتعني في النهاية أن هناك شيئا قد يدركه المرء، أي ليس كل ما يتمنى المرء يحصل عليه، بل جزء منه. والوشاة وإن حازوا شيئا من أمانيهم وهي: موت المتنبي، وتصديق سيف الدولة بذلك، إلا أنهم حازوا شيئا من الرغبة الثانية، فقد صدق سيف الدولة لبرهة من الوقت، فما لبث أن جاء الشاعر ليكذّب الأمنيتين. فهناك الحالة العامة، موت الشاعر وسريان ذلك في الناس، والحالة الخاصة وهي وقوف الشاعر حيا يرزق ليبدد كل تلك الخيالات والأوهام. وفي ظل هذا المعنى أيضا نستطيع فهم ما سبق من الأبيات التي قالها في (أهل العشق) ومعشوقهم القبيح وهو الموت الذي أرادوا نسبته للشاعر، فالمتنبي يتعمّق في قصائده كما يقول طه حسين "في أمور نفسه وأمور الناس حتى ينتهي به التعمق إلى تجاوز نفسه وتجاوز الناس وإذا هو يفكر في فلسفة الأخلاق أو فلسفة الدين، فالنونية...تحدثنا بكثير من تعمق المتنبي في أمور نفسه وأمور الناس أحياناً، وهي على قصرها خصبة كثيرة الدلالة"[2]

ج. تناوب النفي- النهي والإثبات:

في الأبيات من الثاني حتى الثاني عشر نجد ما يأتي:

أُريدُ مِنْ زَمَني: مضارع مثبت

ثم: لا تَلْقَ دَهْرَكَ: مضارع منهي عنه، وهو ما يفيد الأمر بعدم لقاء الدهر إلا في حالة عدم الاكتراث.

ثم: فَما يَدومُ سُرورٌ: مضارع منفي

ثم: مِمّا أَضَرَّ بِأَهْلِ الْعِشْقِ: فعل ماض

ثم: تَفْنى عُيونُهُمُ: يعود إلى المضارع المثبت.

(1) المتنبي وأبو العلاء المعري، رؤية في الإبداع الأدبي، اليظي (ص17).

(2) مع المتنبي، حسين (ص321).

ثم: تحمّلوا حملتكم كل ناجية: الأول محمول على الأمر وعلى الماضي، والثاني حملتكم ماضي محمول على الدعاء، وعليه فإنّ "الفعل المضارع يشبه اسم الفاعل لاحتوائه على الآنيّة الذاتية وأنه وحده معرب خلافاً للماضي والأمر ما لم يعرض له محوّل إلى البناء وأنه يشير إلى الراهن ما لم يلحق به جازم يرميه للماضي أو ناصب يلقيه للمستقبل"[1]

د. استعمال الحرف (قد):

يقول:

كَـــمْ قَـــدْ قُتِلْـــتُ وكَـــمْ قَـــدْ مِـــتُّ عِنْـــدَكُمُ ثُـــمَّ انْتَفَضْـــتُ فَـــزالَ الْقَبْـــرُ وَالْكَفَـــنُ

وفيه يحقق معنى الفعل الماضي بقد (قد قتلت)، ويأتي هنا شعور المتلقي بصدق المتنبي فيما يقرر هنا لأن المحصلة النهائية لدلالة التحقيق المستفادة من (قد) هي تمكين المعنى في نفس السامع وتحصينه من الشك. ويقول:

قَـــدْ كَـــانَ شَـــاهَدَ دَفْنِـــي قَبْـــلَ قَـــوْلِـــهِـــمُ جَماعَـــةٌ ثُـــمَّ مـــاتوا قَبْـــلَ مَـــنْ دَفَنـــوا

وهنا يحقق حدوث الفعل بـــ(قد) وهو استعمال يأتي على مقتضى دلالة الحرف (قد) في تحقيق الحدث الذي يتضمنه تركيب الفعل الماضي، لكنه يستعين بـــ(كان) لتأكيد عنصر الزمن في الفعل، لأن (كان) زمن محض، فيتحصل لديه تأكيد الحدث والزمن في بنية الفعل؛ لأن الفعل حدث مرتبط بزمان، أي فيه عنصران، هما الحدث والزمن، والمتنبي يستعمل تقنيتين كل واحدة منهما تُعنى بتأكيد عنصر من العنصرين، وهنا تأخذ الكلمة لباسها الجمالي حين تؤدي غرضا شعريا، حيث "إن الإحساس الجماليّ بالمفردة اللّغويّة، هو الذي يُحَوّلها إلى مفردة شعرية، وتبقى المفردة، في إطارها القاموسيّ، مادامت لم تَتَلَقَّح بالإحساس الجماليّ، أي: ما دامت مستقلة عن الدفق الجماليّ الذي تغذّيها به الذات الشعرية".[2]

ثانياً: الوحدات المعجمية:

1. التضاد:

بعدً آخر من الأبعاد التي يمكن الكشف عنه في قصيد المتنبي هو بعد: الحق في مقابل الباطل، وهو وجه آخر من وجوه قضيته، لذلك يمكن الإفادة من هذه الإمكانية المعجمية في حد الفرق بين الضدين، الحق الذي يضمه بيده، والباطل الذي أراد الوشاة اختلاقه، هذا من ناحية، ومن ناحية فإن التضاد يخدم التماسك، سواء كان تضادا معجميا أو تضادا سياقيا، "فالفعل إذاً، لا يستدعي الأضداد لتكوين سياق للمقطع أو للقصيدة فحسب، بل لتكوين حركة داخلية، تفجِّر الدلالات الضدية، التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النصّ بأزمانها المختلفة".[3]

وعلى أية حال فإن المتنبي يستعمل التضادين في قصيدته، ونستطيع تحديد الفائدة التي يقدمها استعمال التضاد على النحو الآتي: إن أية مفردة مما يدخل في التضاد إنما هي طرف في إنشاء الصورة، ولا تكتمل الصورة في حدودها الخارجية وعناصرها إلا بوجود الطرف الآخر، أي الضد الثاني، فإن أردنا وصف الإنسان نفسه بالخير مثلا فلن يُفهم هذا إلا باستحضار ذكر الشر، حتى تتحدد قيمة الخير ومفهومه، فالتضاد هو بنوعيه المعجمي والسياقي يأتي عنصرا دلاليا ونحويا وبلاغيا إضافة لما يعززه من تصور عام في قسمة القضية إلى جانب حق

(1) مرجع سبق ذكره، شلق (ص212).
(2) القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث (1950-1975)، كليب (ص304).
(3) مسار التحولات، درويش (ص278).

وآخر باطل، ولعل هذا يؤيّد ما ذهب إليه بلاشير حين أشار إلى ورود التضاد والإيجاز في أسلوب المتنبي على أنه " استعملها بنجاح عموماً وأخطأ في أنه لم يبحث عن غيرهما، وكان المتنبي في الأصل قد أنهى في سن الخمسين سيرته الشعرية كلّها، ولم يبق أمامه عندما سلك طريقاً مسدودة لا يصحبه فيها سوى تشاؤمه وكبريائه وأحلامه إلا أن يكرر نفسه مستعيناً بجميع حيل مهنته الشعرية"[1]

أ. التضاد المعجمي:

(سرور) و(حزن) يقول:

فمـــا يـــدومُ سُـــرورٌ مـــا سُـــرِرْتَ بِـــهِ ولا يَـــرُدُّ عَلَيْـــكَ الْفائِـــتَ الْحَـــزَنُ

(قبيح) مقابل (حسن) يقول:

تَفْنـــى عُيـــونُهُمُ دَمْعـــاً وَأَنْفُسُـــهُـــمْ فـــي إِثْـــرِ كُـــلِّ قَبـــيحٍ وَجْهُـــهُ حَسَـــنُ

ب. التضاد السياقي:

وهو خارج السياق لا يعدّ تضاداً، ويعرف بإيهام التضاد، أي أن السياق يوهم المتلقي بأن اللفظتين متضادتان، وقد وظّفه المتنبي في قصيدته:

إيهام التضاد بين (كرم) و (جبن)، والجبن ليس ضدا للكرم معجمياً:

أنّـــي أُصَـــاحِبُ حِلمـــي وَهْـــوَ بـــي كَـــرَمٌ وَلا أُصـــاحِبُ حِلمـــي وَهْـــوَ بـــي جُـــبُنُ

والتضاد كامن كما يفرضه السياق في متعلقات (كرم) لأنه يريد نعت الوشاة بمصاحبة أحلامهم وهي جبانة، أي إن ما قالوه ووشوا به إنما هو جبن، ضد الشجاعة، لأن الشجاعة تقتضي أن يقولوا ما هو حق، ولا يجبنوا عن ملاقاته، لكنه اختار لنفسه الكرم، ومن متعلقات الكريم الشجاعة التي هي الضد المعجمي للجبن.

ومن ذلك أيضاً:

لا تَلـــقَ دَهـــرَكَ إِلّـــا غَيْـــرَ مُكْتَـــرِثٍ مـــا دامَ يَصْـــحَبُ فيـــه روحَـــكَ البَـــدَنُ

وفي البيت إيهام الضدية بين (الروح) و(البدن)، والروح مضاف إلى ضمير المخاطب، والبدن معرّف ب(ال)، وهما ليسا ضدين، لكنهما أثمن ما يمتلك الإنسان، وفيه دعوة إلى عدم الاكتراث طالما يجتمع في نفسك الضدان، ما هو سام، وما هو طيني أرضي.

2. الترادف:

لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه ترادفا في قصيدة المتنبي ولكن يمكن الوقوف عند اللفظين: (عرفوا)، و (فطنوا) وما يوحي به السياق من صلة بينهما، فالشاعر يعيب على أهل العشق أن عرفوا مرة، وأنهم فطنوا مرة أخرى، وربما يقال للوهلة الأولى أن الفعلين يؤديان الدلالة نفسها، لكن الوقوف والتأمل فيهما لا يؤيد ذلك، ذلك أن عرفوا أي عرفوا بخبرتهم وتحصّل لديهم العلم بالدنيا، وفطنوا تعني أنهم أدركوا بذكائهم وإن لم يكونوا مجربين، وهو بذلك يريد إثبات الفعلين لنفسه، واللذين نفاهما عن (أهل العشق)، مؤكدا أنه يتحصل لديه العلم بالخبرة وبالذكاء معا، وهما ما يفتقر إليهما حاسدوه.

(1) أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، بلاشير (ص ص360–361).

مِمّـــا أَضَـــرَّ بِأَهْـــلِ الْعِـشْـــــق أَنَّـــهُـــــمُ هَـــوُوْا وَمَـــا عَرَفـــوا الـــدُّنْيا وَمَـــا فَطِنُـــوا

3. التداعي والمصاحبة:

والمقصود بذلك هو تلك الكلمات التي تستدعي واحدة منهن الأخرى أو تأتيان معا في الاستعمال المألوف للغة وتشكلان معا وحدة معنوية، وتسمّى أيضا المتتالية اللغوية، يشرحها محمد مفتاح بقوله: " إننا حينما نكتب كلمة، أو ننطقها، أو نقرؤها، نتوقَّع أن تتلوها كلمات أخرى مثل "طسم/ جديس"، و"ليل/ نهار"، ممَّا يكوِّن متتالية، كلامية تحتوي على لفظين أو ألفاظ متقابلة، فحينما يذكر اسم "كليب" يتلوه تركيب يحكي قصته، ثمَّ يأتي اسم "مهلهل" كمقابل له".[1] وقد استعان المتنبي بهذه التقنية النصية ربما لإلفها في الأسماع وجلاء معناها ووضوحه وهو معني أشد العناية بالوضوح في هذا الموقف، فيقول:

كَـــمْ قَـــدْ قُتِلـــتُ وَكَـــمْ قَـــدْ مِـــتُّ عِنْـــدَكُمُ ثُـــمَّ انْتَفَضْـــتُ فَـــزالَ الْقَبْـــرُ وَالْكَفَـــنُ

فذكر (القبر) يستدعي ذكر (الكفن) أو تمثّله في الخيال، فالقبر والكفن متصاحبان.

ويقول:

مـــا كُـــلُّ مـــا يَتَمَنّـــى الْـــمَـــــرْءُ يُدْرِكُـــــهُ تَجْـــري الرِّيـــاحُ بِمـــا لا تَشْـــتَهي السُّـــفُنُ

فلفظ (الرياح) يستدعي ذكر السفن والعكس صحيح، لأن محرك السفن في عصره كانت الرياح.

ويقول:

رَأيـــتُكُم لا يَصُـــونُ العِـــرْضَ جـــارُكُمُ وَلا يَـــدِرُّ علـــى مَرْعـــاكُمُ اللّـــبَنُ

والصون مرتبط بالعرض، والإدرار مرتبط في اللغة باللبن. ويقول:

وَتَغضَـــبُونَ علـــى مَـــنْ نَـــالَ رِفْـــدَكُمُ حتـــى يُعاقِبَـــهُ التّنغـــيصُ وَالمِـــنَنُ

فالنوال يستدعي الرفد. ويقول:

فَغَـــادَرَ الهَجْـــرُ مـــا بَينـــي وَبيـــنَكُمُ يَهمـــاءَ تكـــذِبُ فيهـــا العَـــينُ وَالأُذُنُ

وذكر حاسة يستدعي حاسة أخرى، وهنا يذكر العين ويعطف عليها الأذن، ومعلوم أنه يريد البصر والسمع.

ثالثاً: التراكيب النحوية:

أ. الجملة:

يمكن أن نصف التركيب النحوي في القصيدة على النحو الآتي:

البيت الأول ويشكّل في القصيدة جزءاً مهماً:

(1) تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجية التناص)، مفتاح (ص61).

- **الجملة الاسمية:**

يستخدم الاستفهام (بم التعلل)، ويُتبعه بجمل اسمية خبرها مقدّر، ويقدم الإجابة عن السؤال الذي طرحه، فينحو به إلى التحسّر، فيقول: لا أهل ويعطف عليه قوله: ولا وطــنُ، ولا نديمٌ، ولا كأس، ولا سكنُ.

وهنا نلمح انسجاما بين الغرض أو المعنى وبين التركيب، فغياب الخبر عن قوله (لا أهل) وكونه مقدّرا ينسجم مع غياب الأهل وحرمانه منهم، فتقدير الخبر هو (موجودون)، أي لا أهل موجودون، ولا وطن موجود، ولا نديم موجود، وهكذا. ويريد بذلك إيقاظ الحس لدى المخاطب، الذي انطلى عليه الخبر المشؤوم بوفاة الشاعر ولم يحرك ساكنا، فالحسرة التي أنشأها الشاعر عبر هذا التركيب تتضمن عتابا للمخاطب " فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية"[1]

تشكل الجملة الاسمية محطات في القصيدة فيبدأ بها بالبيت الأول، ثم يعود إليها في البيت الثامن، ويبدأ البيت الثاني عشر بها، كذلك البيت الرابع عشر ثم البيت السابع عشر، وبين هذه الأبيات يستعمل الجملة الفعلية، وبهذه الضميمة التركيبية يتشكل لدى الشاعر مجموعة من العناصر اللغوية التوليدية التي تساهم في بناء النص، ذلك لأن المراد من نحو النص "تحقيق هدف جديد يتجاوز قواعد إنتاج الجملة إلى قواعد إنتاج النص"[2].

- **الجملة الفعلية:**

الأبيات من الثاني إلى السابع تبدأ بجمل فعلية ذات نبرة صارمة، ونفهم منها أن الشاعر غير منكسر بل يقف كالطود الشامخ، فيقول بثقة:

أُريــــدُ مِـــــنْ زَمَنـــــي ذا أَنْ يُبَلِّغَنـــــي ... مـــا لَـــيْسَ يَبْلُغُـــهُ مِـــنْ نَفْسِـــه الـــزَّمَنُ

لا تَلـــقَ دَهـــرَكَ إلّـــا غَيْـــرَ مُكْتَـــرِثٍ ... مـــا دامَ يَصْـــحَبُ فيـــه روحَـــكَ البَـــدَنُ

فيبدأ بالمضارع المثبت وبضمير المتكلم (أريد)، ويريد من الزمن لا من شخص بعينه، وطموحه يفوق قدرة الزمن" يقول إن همته أعلى من أن يكون في وسع الزمان البلوغ إليها، وهو يتمنى على الزمان أن يبلغه همته."[3]، ويذكر شارح الديوان معاني كثيرة ويضع آخرها أن المتنبي يريد من الزمان أن يبقيه بلا موت وهو ما لا يستطيعه الزمن، والأرجح أن يكون هذا هو المعنى الذي أراده الشاعر هنا، وما يدعمه هو أن القضية في القصيدة هي مسألة حياة المتنبي أو موته.

ثم يتابع الجمل الفعلية في توالٍ وانهمار كالسيل حتى يقف عند البيت الثامن، "إن تكرار الجملة هو المنحى الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص، فهو يدخل في نسجه لحمة وسدى، ويشد أطرافه بعضه إلى بعض، ويعطي شكله نوعا من الحركة، يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه[4]"، ويعود للهدوء والثبات باستعمال الجملة الاسمية، فيقول:

مـــا فـــي هَـــوَادِجِكم مـــن مُهجتـــي عِـــوَضٌ ... إنْ مِـــتُّ شَـــوْقاً وَلا فيهـــا لهَـــا ثَمَـــنُ

وهو يحمل نوعاً من العتاب والبكاء على النفس بعد الموجة العارمة من الثقة التي أبداها في أفعاله المتتالية على مدى الأبيات السبعة السابقة، فهي حالة من الرجوع إلى النفس والانتكاس إلى الوراء، بعد أن عرف قيمته لدى سيف الدولة ، فيريد أنكم لستم أهلا لأن أبذل مهجتي

(1) مرجع سبق ذكره، مفتاح (ص ص26-27).
(2) علم لغة النص، بحيري (ص120).
(3) شرح ديوان المتنبي، البرقوقي (ص268).
(4) الأسلوبية، عياشي (ص88).

فيكم. وهذا تجده ممتدا على طول قصيدة المتنبي، ولاشك أن في ذلك ما فيه من إبقاء المتلقي على يقظة وانتباه لما يقول الشاعر، وهذا التنوع في صوغ العبارة يؤدي غرضا يشبه السحر في السامع، ومعلوم أن الذي يستمع النص لأول مرة لا يقف هذه الوقفة التحليلية في النص إنما يتأثر بغير وعي بهذه المؤثرات التي تولّدها التقنيات النصّية التي يحركها المتنبي داخل النص.

ب. الأساليب البلاغية:

- **النداء:**

ثم يتلو ذلك بدفقة من الأساليب البلاغية، فيأتي بالبيت التاسع بالنداء فيقول:

يَـــا مَـــنْ نُعيـــتُ علـــى بُعْـــدٍ بمَجْلِسِـــهِ كُـــلٌّ بمَـــا زَعَـــمَ النّـــاعونَ مُـــرْتَهَنُ

والمنادى على الحقيقة هو (سيف الدولة)، ففي المستوى النحوي لا خروج على القواعد في هذا التركيب، حيث استعمل حرف النداء (يا)، ثم أتبعه باسم (مَن) المنادى، لكن في المستوى البلاغي نستطيع أن نقول أن هناك انزياحاً عمّا يمليه النحو إلى غرض بلاغي، ""لكن الانزياح ليس هدفاً في ذاته، وإلا تحوّل النصّ إلى عبث لغويّ، وفوضى في الرسالة ذاتها، وإنّما هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، ووظيفة خلق الإيحاء"[1]. فقد استبدل بالمنادى (سيف الدولة) منادى آخر له صفة مرهونة بالموقف إذ يناديه بقوله: (يا من نعيت على بعد بمجلسه)، وهو يقع في التحليل اللساني على المحور الاستبدالي الأفقي، والقصد منه تنبيه المنادى للحادث (موت المتنبي) وتهيئته للعتاب المر، إزاء حادث موت المتنبي المختلق، والذي اتخذ وجهين، الأول عند المنادى (سيف الدولة) وقد كان حادثا عاديا، والوجه الثاني عند الشاعر وهو حدث أليم، والعتاب يقع في أن الموقف تجاه الحدث لم يكن واحداً عند الاثنين، حيث كان الشاعر ينتظر أن يشاركه سيف الدولة الألم الذي يعتصر الشاعر وهو ما لم يحدث، ويمكن ملاحظة أن ثمّة تغَيُرَين "يدخُلانِ ضمنَ الانزياحات التركيبيّة وهما الحذف والإضافة، إذ يُلاحَظُ في الشعر حذف أشياءٍ لا تُرى محذوفة في الكلام العادي، وذكر أشياء لا تُرى في الكلام العادي"[2] فإذا ما تعمّقنا في الكشف عن نفسية المتنبي وفلسفته في ثنايا هذه القصيدة، فإن الذي غلب عليها هو " فكرة الموت التي تجعل تحركاتنا عبثاً وشجاعتنا عديمة الجدوى وحذرنا وحبنا للناس لا طائل تحتهما"[3]

- **كم الخبرية:**

ويعمق المتنبي اللوم والعتاب بالبيت الذي يليه مباشرة حيث يستعمل أسلوب الخبر بـــ (كم) التي تفيد التكثير فيقول:

كَـــمْ قَـــدْ قُتِلـــتُ وكَـــمْ قَـــدْ مِـــتُّ عِنْـــدَكُمُ ثُـــمَّ انْتَفَضْـــتُ فَـــزالَ الْقَبْـــرُ وَالْكَفَـــنُ

وينوّع الشاعر في أشكال الأذى، ولا أذى أكبر من الموت، فيخبر عنه بالتكثير ب(كم)، ويخبر عنه مرة بـــ(قتلت)، ومرة بـــ(مت). والعتاب يقع في قوله (عندكم) أي أموت وأقتل وأنت تنظر.

ثم يعود إلى الجملة الفعلية على النسق الذي جاء بعد البيت الأول.

أي لدينا أربعة أبيات تبدأ بجمل اسمية، أما الباقية وعددها سبعة عشر بيتاً تبدأ بجمل فعلية، وعليه فنسبة الاسمية إلى الفعلية حوالي 24%، وهي نسبة تقارب الربع، بمعنى أن القصيدة مؤلفة من سلسلة طويلة من الجمل الفعلية التي تضفي على النص نوعاً من الحركة،

(1) الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، الموسى (ص100).

(2) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ويس (ص125).

(3) مرجع سبق ذكره، بلاشير (ص438).

ويقوّيها المتنبي بالأساليب والتقنيات النصية المذكورة آنفاً فتصبح هذه الحركة وثّابة قوية، وهو في استخدامه المواقف البلاغية بقي على حد تعبير بلاشير "حتى في آخر قصيدة له بلاغياً أمينا لعصره"[1]

4. **التوازي النحوي:**

ومن التقنيات التي يستثمرها الشاعر في التأثير في متلقيه التوازي التركيبي، وهي تقنية كغيرها لا يكررها الشاعر كثيراً، ويعتمد عليها في عدد محدود من الأبيات في محاجة أو محاكمة عقلية، يوجهها إلى آلة المنطق في عقل الإنسان أو القدرة على المقارنة والتحليل، يقول:

إنّـــي أُصَـــاحِبُ حِلمـــي وَهْـــوَ بـــي كَـــرَمٌ وَلا أُصـــاحِبُ حِلمـــي وَهْـــوَ بـــي جُـــبُنُ

إذ يضع (إني أصاحب) في أول الشطر الأول في توازٍ مع (لا أصاحب حلمي) في أول الشطر الثاني.

ويضع قوله: (وهو بي كرم) في توازٍ مع (وهو بي جبن)، فالبيت مقسم إلى أربع وحدات متساوية في البناء النحوي، متضادة في المستوى الدلالي. وكقوله:

جَـــزاءُ كُـــلّ قَرِيـــبٍ مِـــنكُمُ مَلَـــلٌ وَحَـــظُّ كُـــلّ مُحِـــبٍّ مِـــنكُمُ ضَـــغَنُ

جزاء توازي حظ، وكل قريب توازي كل محب ومنكم ملل توازي منكم ضغن.

رابعاً: التركيب الصوتي:

أما على المستوى الصوتي وهو الأكثر جزئية أو دقة في النص، فإن في القصيدة تنوعا صوتيا وتوازنا في توزيع الأصوات الانفجارية والاحتكاكية، وهذا يمثل اختيارات الشاعر الصوتية، سواء في ذلك كان اختيارا واعيا أم غير واع "إنَّ الكتابة إجمالاً والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من "الاختيار" يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته، وهي ثمرة نحته للمادة الصوتية، ليعبِّر عن ذوقه وميوله وأحاسيسه"[2]، "وللتركيب الصوتي علاقة مباشرة بما يختلج في نفس الشاعر"؛ لأن صفة الصوت من همس وجهر وانفجار واحتكاك يؤدي دورا هاما في تحديد مخرج الانفعال الشعري وطريقة مواكبة التلفظ له، وما يرسمه الوضع من انسجام أو عذوبة بين الموضوع كمحرك أساسي للذات الشاعرة والقالب الإيقاعي الموازي له"[3]

أما توزيع الأصوات في قصيدة المتنبي فهو على النحو الآتي:

الأصوات الانفجارية	العدد	الأصوات الاحتكاكية	العدد
ب	42	ث	9
ت	39	ج	12
د	33	ح	18
ق	16	خ	3
ك	32	ذ	8
ط	4	ر	50
ض	9	ز	5

(1) مرجع سبق ذكره، بلاشير (ص357).

(2) الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، شريم (ص117).

(3) لسانيات النص، مداس (ص35).

19	س	35	الهمزة
5	ش		
5	ص		
0	ظ		
33	ع		
8	غ		
31	ف		
8	ل		
93	م		
71	ن		
44	هـ		
494	**المجموع**	**210**	**المجموع**
1167		**المجموع الكلي لعدد أصوات القصيدة**	

عدد أصوات النص =1167

الانفجاريات = 210، الاحتكاكيات = 494

ففي قائمة الجرد الفونيمي لأصوات العربية تتوزع على النحو الآتي:

18 ثمانية عشر صوتا احتكاكيا. 8 ثمانية أصوات انفجارية.

أي إن نسبة الانفجاري إلى الاحتكاكي في نص المتنبي= 45%، ونسبتها في قائمة الفونيمات (حروف المعجم)= 43% في المعجم، وهي نسبة متقاربة إلى حد بعيد من التوازن في التوزيع الصوتي، ولكن الملحوظ هو قلة انتشار الأصوات المفخمة سواء في ذلك الاحتكاكي منها أو الانفجاري، لا سيما الظاء الذي غاب عن البنية الصوتية للقصيدة كليّاً.

ويلحظ بعدُه عن الأصوات المُطبقة التي توحي بالتفخيم، وبذلك ينحو بمادته الصوتية إلى التبسط لا إلى التعظيم، ويبدو من خلال نصه أن الشاعر لم يكن مستفزّا متفجراً، بل كان يعالج الموضوع بأناة وهدوء حتى يتسنى له إتقان صوغ العبارة. ويدل على ذلك أيضا انتقاله من جانب إلى آخر بيسر وبمهارة لا نتوقعها من شاعر يلقي كلامه كيفما اتفق.

وتظهر أيضاً عناية الشاعر بتكرار بعض الأصوات المتناغمة إسهاما منه في إيجاد نغمة صوتية إيقاعية تلذ بها الأذن، وهو يسلك المسلك ذاته في عدم المبالغة والإكثار من هذه التقنية، ومن ذلك تكرار صوت القاف والكاف في قوله:

كَـــمْ قَـــدْ قُتِلْـــتُ وَكَـــمْ قَـــدْ مِـــتُّ عِنْـــدَكُمُ ثُـــمَّ انْتَفَضْـــتُ فَـــزالَ الْقَبْـــرُ وَالْكَفَـــنُ

وتكرار الراء والميم في قوله:

سَـــهِرْتُ بَعْـــد رَحيلـــي وَحشَـــةً لكُـــمُ ثـــمّ اســـتَمَرَّ مَريـــري وَارْعَـــوَى الوَسَـــنُ

ومن التنويع في الصورة الانتقال من بيئة البحر والسفينة والرياح فيما قال إلى البيئة الصحراوية القاحلة وما يلازمها من سير مستمر بقصد التخلص مما فيها من مصاعب لا تخفى على أهل عصره، يقول:

فَغَـــادَرَ الهَجْـــرُ مـــا بَينـــي وَبيـــنَكُمُ يَهمـــاءَ تكـــذِبُ فيهـــا العَـــينُ وَالأُذُنُ

تَحْبُـــو الرّوَاسِـــمُ مِـــن بَعـــدِ الرّســـيمِ بهَـــا وَتَســـألُ الأرْضَ عـــن أخفافِهـــا الـــثَّفِنُ

ثم ينتقل إلى البيئة الحضرية يقول:

أبْلـــى الأجِلّـــةَ مُهْـــري عِنـــدَ غَيـــرِكُمُ وَبُـــدِّلَ العُـــذْرُ بالفُســـطاطِ وَالرّسَـــنُ

والفسطاط كما ورد في الشرح اسم من أسماء مصر التي أقام بها الشاعر مفتخرا بما وجد فيها من إكرام.

أخيراً إن كانت إحدى أغراض النص الأدبي هي الإقناع، بمعنى حث المتلقي على تبني وجهة نظر الشاعر، فإن المتنبي قد حقق فيما ترى هذه الورقة غايته، وظهر إبداعه أيضاً الذي يلعب دورا أساسيا في أداء هذه الوظيفة المرجوّة من وراء النص، في شكل مهارة عالية يصلح وقد صلح من قبل أن يطلق عليها مصطلح عبقرية المتنبي، وهو من هو في هذا المضمار، مما أدى إلى إيجاد نص متوازن على مستويات التحليل اللغوي من الصوت إلى التركيب إلى الدلالة، هذا التحليل الذي يرصد التقنيات اللغوية وتوظيفها خلقاً وإبداعاً.

الخاتمة:

إن أقصى غاية يسعى إليها المؤلف أو المبدع هي أن يميل بالمتلقي إلى صفه في قضية فيها خصومة كما هي الحال في قصيدة المتنبي، ثم أن يقدم نصا جميلا، ينمّي في نفس المتلقي انطباعا إيجابيا ممزوجا بالإعجاب، ولا يتأتى له ذلك إلا إذا أحسن توظيف الإمكانات النصية التي يتيحها معجم اللغة وتركيبها النحوي، ليعلو باللغة من مجرد جمل متراكبة حسب نظام نحوي صارم إلى فضاء أرحب في المستوى الدلالي من الإحساس والفن، وهذا ما عالجه المتنبي في قصيدته، فعمد لأجل ذلك إلى ما يلي:

1. استعمال الضمائر في تنويع هادف، واستعمل التكنية والضمائر المضمونية، أي تلك التي تفهم من المضمون وله غاية من وراء عدم استعمالها.
2. استعمل المتنبي الوحدة النصية المعجمية، وهي من الإمكانات اللغوية، ويقصد بها التضاد، وإيهام التضاد، وتداعي الألفاظ.
3. راوح بين الجملة الاسمية والفعلية، مع الإكثار من الجملة الفعلية التي شغلت ما يقارب ثلاثة أرباع مساحة النص.
4. استعمل المتنبي أساليب الجملة البلاغية باعتدال متناسبة مع بالمضمون، فاستعمل الاستفهام والنداء والتكثير بـــ(كم) الخبرية.
5. لم يكثر المتنبي من التكرار، سواء على مستوى الصوت والكلمة والتركيب، بل جعل نصه منوّعا اشتمل على عناصر لغوية مختارة.
6. قدم المتنبي نصا متوازنا يتألف من خمسة وعشرين بيتا شحنه بتنويع في التركيب والصوت والأسلوب. مما أتاح له لفت النظر إلى بنية النص العميقة لا إلى السطحية.

وبهذا ينتهي الكلام على ما أردنا بحثه في قصيدة المتنبي، وقد نكون مصيبين حيناً، ومخطئين أحياناً، ولا يخلو الأمر قي الحالين من تذوق حلاوة التحقيق، وجني ثمار التدقيق.

المصادر والمراجع:

بحيري، سعيد حسن. **علم لغة النص؛ المفاهيم والاتجاهات**. ط1. القاهرة: مؤسسة المختار، 2004م.

البرقوقي، عبد الرحمن. **شرح ديوان المتنبي**. ط2. مج2. بيروت: دار الكتب العلمية، 2007م.

بلاشير، ريجس. **أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي**. ترجمة: إبراهيم الكيلاني. ط2. دمشق: دار الفكر، 1985م.

جيرو، بيير. **الأسلوبية**. ط1. مركز الإنماء القومي، 1985م.
حسين، طه. **مع المتنبي**. ط10. مصر: دار المعارف، (د. ت).
خطابي، محمد. **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991م.
درويش، أسيمة. **مسار التحولات**. ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 1992م.
شريم، جوزيف. **الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة**. *مجلة عالم الفكر*. م(23). ع(3+4). 1994م.
شلق، علي. **المتنبي ألفاظه تتوجه فرسانا تأسر الزمن**. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982م.
عبد المطلب، محمد. **قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث**. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.
أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبية: الرؤية والتطبيق**. عمّان، الأردن: وزارة الثقافة، 2004م.
عياشي، منذر. **الأسلوبية**. حلب: مركز الإنماء الحضاري، 2008م.
كليب، سعد الدين. **القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث 1950م–1975م**. رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، حلب، سوريا، 1989م.
مارتينيه، أندريه. **مبادئ اللسانيات العامة**. ترجمة: أحمد الحمو. دمشق: المطبعة الجديدة، 1985م.
مداس، **لسانيات النص**. ط2. بيروت: عالم الكتب الحديث، 2009م.
مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**. ط1. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م.
الموسى، خليل. **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**. ط1. (د. م): دار الجمهورية، 1991م.
ويس، أحمد محمد. **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م.
اليظي، صالح حسن. **المتنبي وأبو العلاء المعري، رؤية في الإبداع الأدبي**. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1990م.