بنيةُ الإيقاعِ في «مُنْسرحيَّاتِ» المُتَنَبّي
(قراءةٌ تحليليَّةٌ)

دكتور/ أيمن عبد الحفيظ محمد عياد
كلية الآداب – جامعة طنطا

مدخـــل:

يهدف هذا البحث – كما هو مُدَوَّنٌ في عنوانه – إلى تحليـــل البنـــاء الإيقاعي للنصِّ الشعري في منظومـــة (المنـــسرح) عنـــد المتنبّـــي، والكشف عن أنساقه وبناءاته وقوانينه وأنظمته ودلالاته وخصائـــصه الفنية، ومدى ارتباط أبنيته اللغوية مع أبنيته العروضية والإيقاعية من أجل تحقيق شعريّة النصّ. ويتخيَّر طريقة منهجية من طرائق التحليل النصِّي[1]، يعالج من خلالها تلك المنظومة البنائية الإيقاعية، وينظـــر في مكوِّنات نسيجها الكُليّ، ونظامها الخاص، والعلاقات القائمة بـــين مستوياتها؛ ويصحح من بعض المفاهيم والتصوُّرات النظريـــة التـــي رسَّخت لمقولات الاختلاف بين نماذجه النظرية ونصوصه الشعرية، وذلك من واقع هذه القراءة التحليلية.

وكان من الصعب أن نضع بنية الخطاب الشعري عند المتنبي تحت المساءلة النقدية، حتى نثبت تجاوزه لتلك المقولات التي أطلقهـــا المهتمـــون بـــالعروض، أو

(١) تفترض «المنهجية» في التحليل وجود منهجٍ مستقلٍّ في الرؤى والتصورات، يجسِّده «التحليل» ويُظهره من خلال إجراءاته وخطواته الخاصة، وهو ينبثقُ من النصّ نفسه، أو ما يسمح به نظامه الخاص، مـــن أبنية وعلاقات، ومن ثم يكون التحليلُ وصفًا لجانبٍ من النشاط النقدي داخل المنهج نفسه، بحيث يـــدعَمُ الجانب النظري فيه ولا يلغيه. و«المنهج»: نظامٌ مُحَدَّدُ الأدوات والإجراءات التي يتمُّ تطبيقهـــا علـــى النصوص؛ أما «المنهجية»: فلا تعني هذا التحديد الصارم، لأنها طيِّعةٌ تختلف من عملٍ نقديٍّ إلى عمـــلٍ نقديٍّ آخر. انظر: عيد بلبع: استنطاق النص (تجلّيات الانهيار في شعر المتنبي)، دار الوفـــاء للطباعـــة والنشر، المنصورة، ط٢، ١٩٩٩، ص١٤؛ وراجع: حاتم الصكر، ترويضُ النصِّ، دراسة للتحليل النَّصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٢٧، ٣٢.

الأوصاف والصعوبات التي اقترنت ببحر المنسرح، التي تجاوزها المتنبّي بملكته وقدرته على النظم على بحره، وهو فتًى في الخامسة عشرة من عمره، يَركَبُ الصَّعبَ من أعاريض الشعر ويُخضعها لتجربته الكبرى التي توحي بعظمة شاعريته.

ولم يكن المتنبي في حاجة لصحبتي دون استئناسي بقراءة لغته التي احتضنت تجربته المتفرِّدة، وخرجت به من تخوم التقليد، وصارت هي التي تكتبه قبل أن يكتبها، وهي (أَنَاهُ) الغائبة/ الحاضرة، وهي ذاته المقنَّعة التي يصحبها في أسفاره، ويحاورها وتحاوره. هي سِفْرُ حياته الخالد الذي يمتلئ بالأسرار والأخطار والتوجُّسات، هي قوته وضعفه ويقينُهُ وشكُّه، هي التي بها عَلَا نجمُه وكعْبُه، وسَمَا في أُفُقِ الشَّاعرية ذكره، هي الحسّادُ والمتربّصون الذين وقفوا له بالمرصاد، هي الذاكرة والنسيان، هي الراحة والألم، والأملُ الذي لم يدركْهُ حتَّى وافاه الأجل.

وقد استطاع «المتنبي» أن يقيم من خلالها علاقة إيجابيَّة مع ذاكرة التراث، ويستلهم منه الفكر والثقافة والقيم، ويطوِّر من منتجه الشعري دون أن يستنسخَ كلَّ ملامحه؛ كما أخذ على عاتقه أن يُبلِّغ رسالته الفنية، وأن يكون شاهدًا على واقع يموج بالاضطراب مثل عالمه الشعريِّ تمامًا . وهذا هو سرُّ حضوره المتجدِّد أمام عجز القاعدين عن بلوغ قدرته، وكم من فضيلةٍ لم تستثرهَا المحاسدُ!.

١- تخليص «المنسرح» من بين الدوائر والأنساق المراوغة:

لم تكن دلالة المنسرح على (السهولة والانسياب) في المنظور اللغوي، أو فيما ذكره (الخليل) عن علَّة تسميته بالمنسرح: «لانسراحه وسهولته»[(١)] كافية لإرضاء فضول العروضيِّين، والباحثين، والمتعطِّشين لمعرفة حقيقة هذا البحر، والإلمام بضروبه وأنساقه المراوغة، ضمن محاولاتهم للكشف عن قصور النظرية العروضية عَن إدراك ما غمض من مكونات البنية الإيقاعية للشعر العربي. وقد قام الجوهري في (عروض الورقة) بتوزيع البحور على مفرداتٍ سبع، ومركبات

(١) انظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل اللبناني، ط٥، ١٩٨١م، ١٣٦/١. وراجع: التبريزي (الخطيب)، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسّاني حسن عبدالله، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مطبوعات معهد المخطوطات العربية، القاهرة، (د. ت) ص٩٦، ٩٧، ١٠٣.

خمس، وأسقط من البحور ما كان مستقلاً بتسميته، أو ما تضمَّنت أنساقُه تلك التفعيلة القلقة (مفعولاتُ)، مثل: (السريع والمنسرح والمقتضب والمجتث)، وألحقها ببحورٍ شعرية أخرى، حيث ألحق السريع بالبسيط، والمنسرح والمقتضب بالرَّجز، والمجتث بالخفيف.

غير أن توزيعه للبحور وإدماجه إياها ضمن بحورٍ أخرى قد وسَّع من مجال التشابه بين صورها، وظل هذا التشابه مرهونًا بوجود التفعيلة الثانية في بحر «المنسرح» (مفعولاتُ)، التي أخذت أربع صور هي [مفعولاتُ)، و(مفاعيلُ) مع «الخبن»، و(فاعِلاتُ) مع «الطيِّ»، و(فعْلاتُ]، وبقي وزنُهُ غريبًا بوجود هذه التفعيلة التي تقف على متحرِّك، بينما تنتهي الأولى والثالثة بساكن، ويصير توزيع البحر وفق دائرته – لا من حيث الكم– قلقًا ولا يخلو من اضطرابٍ في صعود التفاعيل(١).

وكان الخليل قد وضع الدوائر العروضية التي تنتظم البحور بتفعيلاتها، وأدرج (المنسرح ضمن دائرة (المُشْتَبه) التي تكتظ بالبحور المستعملة والمهملة، حيث تتشابه أبحرها، ومن ثم لا نستغرب أن يكون الإيقاع في بعض بحور الدائرة شديد الحساسية، أو أن يبدوَ مهتزًا أو مضطربًا(٢).

ونظر (القرطاجنَّي) في مجاري الأوزان، وأبنيتها، وضروب تركيباتها التي يصوغُ أهلُ النَّظم عليها، فيما ثبت وضعه عند العرب، أو لم يثبت قائلًا: «فأما المركب من خماسي وسباعيّ وتساعي فبنته العربُ على أن تكون الثُّقلةُ فيه من الأثقل إلى الأخف، ومن الجزء إلى ما يناسبه؛ فبدءوا بالتُّساعي، وتلوْهُ بسباعيٍّ يناسبه، وتلوه بخماسيٍّ يناسبُ السُّباعيّ، والتزموا «الخبن» في الضرب، وهو جزء

(١) الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد): عروض الورقة، تحقيق: صالح جمال بدوي، نادي مكة الثقافي، مكة المكرمة، ١٩٨٥م، ص٤١– ٤٢.

(٢) عبد المحسن فرّاج القحطاني: بحر المنسرح وثنائية المفهوم، مجلة جامعة الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، م٨، سنة (١٤١٥هـ– ١٩٩٥م) ص١٦٩؛ ١٧١ وراجع: الدماميني (بدر الدين محمد بن أبي بكر): العيون الغامزة على خبايا الرامِزَة، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٥٠– ٦٠؛ ومحمد العلمي: العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٣م، ص١٢٨.

(القافية). وهذا الوزن هو المنسرح، وبناءُ شطره: (مستفعلاتن – مستفعلن – فاعلن)، والخبن في (فاعلن) في العروض أحسن»[١].

وكان (حازم) من الأوائل الذين نبهوا إلى وجود اضطرابٍ في وزن المنسرح حين قال: «وأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطرابٍ وتقلقل، وإن كان الكلامُ فيه جزْلًا... وإنما تُستحلى الأعاريض لوقوع التركيب المتلائم فيها»[٢].

ومن أجل الوصول إلى صيغة مشتركة، رأينا أن وجود (مفعولاتُ) في بحر المنسرح قد أوقعت الأقدمين بين خيارين أو تصورين لبحر المنسرح، الأول: ويتم فيه التوزيع عبر الدائرة التي تتسع لصور شتَّى، كما فعل (الخليل) ومن تبعه، وهو ما يعطي مجالًا أرحب لتقبُّل نصوص جديدة، أو استيعاب بعض النماذج من البحور المهملة داخل الدائرة، لكنه قد يحدث تداخلًا بين أوزان البحور المتشابهة، أو القريبة في إيقاعها، أو أن يُحمِّل الدائرة تفعيلةً قد لا يحققها الشعر الموجود، ويصبح الوزن حينئذ قلقًا مضطربًا وفيه ثقل.

والثاني: يتم فيه التوزيع وفق المقطع النغمي (التقطيع الكمِّي) منفلتًا من سيطرة الدائرة، ليعطي اطِّرادًا أكثر من توزيع الدائرة، مما يوسِّع من قاعدة (التقطيع) ويفرط المنظومة، وقد لا يستوعب جميع الشعر الذي قيل فيه. وهذا ما فعله المحدثون حين تعاملوا مع هذه البحور من خلال النموذج أو النسق المتحقق تطبيقًا- لا تنظيرًا – حتى لا يتعارض مع النصوص المعروضة عليه؛ وهو ما لم يحدث لبحر (المنسرح)، «الذي ظلَّت نَمْذَجَته النظرية تخالف نصوصه الشعرية، وبقي غريبًا بين بحور الشعر»[٣].

ودخل (المنسرح) ضمن اهتمامات الباحثين المحدثين مستبقين بأوصافه قبل أنساقه، ورأى(عبد الله الطَّيب) في (المرشد) أنه «من البحور التي يكثر فيها التنويع

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، بتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٢٣١، ٢٤٢، وهذه التفعيلة التساعية (مستفعلاتن) أوجدها حازم كي تحقق نغمة موسيقية للمنسرح، وتتخلص من اضطراب التقطيع، لكنه خرَّجها من دائرتها.

(٢) المصدر نفسه: ص٢٦٨.

(٣) عبد المحسن القحطاني: مرجع سابق، ص١٧١– ١٨٤. وفيه استقراء لأشعار حُمِلت على «المنسرح» بسبب خلط الدوائر، واقتراحات لصور وزنية مستقلة عن الدائرة، وأخرى موزعة على الدائرة وليست عبر النغمة.

والتغيير والتحوير»؛ وهذا دليلٌ على أنَّ توزيعه عبر (الدائرة) يجعله يتسع لصورٍ شتَّى ، حيث يقول: «وأنَّ شعراء العصر يتحامون المنسرح، لأن وزنه غيرُ ثابتٍ عندهم وليس في يُسر السريع ولا الكامل الأَحَذّ»(١).

وتظلُّ النظرةُ قائمةً على توزيعاته المقطعية، كما عند إبراهيم أنيس الذي وافق (القرطاجنِّي) في أنَّ البحر في اطّراد الكلام عليه بعض الاضطراب، وأنّ معظم شعرائنا المحدثين قد أبوا على النظم منه، ولم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه، ولعلهم وجدوا في النظم منه عَنَتًا ومشقَّةً(٢). لكن الحقيقة تثبت عكس ذلك، فقد ردَّ عليه تلميذه (أبو همّام) عبد اللطيف عبد الحليم – رحمه الله – بديوان سمّاه (في مقام المنسرح) أتى كاملًا على وزنه، وظل يكتب عليه حتى توفاه الله.

والرّدُ على من يقولون بغير ذلك أنه كان من مستخفّات البحور لدى الطبقة الأولى من الشعراء البغداديين، وأنَّ الخُريميَّ (ت ٢١٦هـ) ألَّف منه قصيدة في مائة وخمسين بيتًا، يصفُ فيها الفتنة في بغداد، ولولا ما آنسه من استخفاف الناس لهذا البحر، ما اجترأ على الإطالة فيه هكذا.. كما أورد (الطيّب) – نقلًا عن المبرِّد – من منسرحيات المولَّدين التي تجري على هذا المجرى: (مرثية مطيع بن إياس الليثي في يحيى بن زياد الحارثي، وأشار إلى مرثية يزيد المهلَّبي للمتوكّل، ومرثية العُتْبِيِّ في صديقه على بن سهل بن الصباح، وعينية مُتَمِّم بن نويرة في رثاء أخيه مالك)، وقال إنَّ (أبا تمام) قد أخذ بطَرفٍ منه في بعض قصائده، فجاء على غير وجهه، كما تحاماه (البحتري) بفطرته وحدسه؛ فلم يقع فيما وقع فيه أستاذه، إلا فيما حاوله (المتنبّي) من حسن القول على المنسرح ، وقد جاء في بعضها بإبداعٍ لا يُنْكر، ولكنَّ نغمها جميعًا غير جارٍ على ما أ وتيه من مقدرة فائقة في الصناعة، وطبعٍ نادرٍ في تصريف أعنّة القول(٣)؛ وهذا ما سنردُّ عليه من واقع تحليلنا للنصوص.

---

(١) عبد الله الطَّيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مصطفى البابيّ الحلبي، القاهرة ١٩٥٥م، ١/ ١٨٦، ١٩٦.

(٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية،ط٥، ١٩٧٨م، ص٩٤.

(٣) عبد الله الطَّيب: المرشد، (مرجع سابق) ١/١٧٥– ١٩١. وراجع: المبرِّد (محمد ابن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر بالفجالة، ١٩٨٢م، ٤/٧٢، ٧٣، ٩٢.

٢- الإيقاع وازدواجية المفهوم:

بعد أن اتسع مفهوم الإيقاع وكثر تداوله بين الدراسات العربية والدراسات الغربية في فن الشعر تحت مسميات مختلفة، وجدنا من يجعل الإيقاع مرادفًا للوزن، أو يجعل الوزن صورة من صور الإيقاع، ومن يخلط بين الإيقاع العروضيّ والإيقاع النفسيّ؛ مما استوجب التفرقة بين المسمَّيْن الأخيرين حتى تتضح الرؤية. أمَّا «الإيقاع العروضي»: فهو تتابعٌ منظّم لمجموعة من العناصر يُشبه الخطَّ الهندسيَّ كما هو في الأوزان العروضية، ابتداءً من الكلمة كأصغر وحدة لغوية، وانتهاءً بالتفعيلة كأصغر وحدة إيقاعية، ومن ثمَّ تكون العلاقةُ فيه بين البنية اللغوية والبنية العروضية المنتظمة علاقة معنوية بالأساس، يسهل قياسُها، ولا يتفاوتُ الناس في إدراكها.

وأمَّا «الإيقاعُ النفسيُّ»: فهو يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع التي تتولَّد عن الانفعالات النفسية قبل أن تكون لغةً عروضية، بحيثُ ينفعل بها الشاعر، ويتفاعلُ مَعَها، ويسترجع انفعالاته من خلالها؛ وهو في طبيعته – كما يقول (ريتشاردز)–: نسيجٌ من التَّوقُّعات والإشباعات (أو خيبة الظنِّ والمفاجآت) التي يولِّدها سياق المقاطع[١]، وتتولَّد عنه لذّةٌ تفوق التي يجتنيها المتلقي من وراء الإشباعات البسيطة التي يمجُّها القارئ لرتابتها. وإذا وردت هذه المفاجآت – كما في النوع الثاني– لتؤكد معنى معيناً، فإن الإيقاع والمعنى يتضافران حينئذٍ ليبلغا بالتجربة هدفها[٢].

وتكون العلاقة في النوع الثاني عقلية حسيّة يتفاوت الناسُ في فهمها وتذوقها وتقديرها، ولابدَّ أن تتوفر في مُتلقيها درجةٌ من النُّضج العقلي والثقافي لكونها تجمع بين النسق والخروج على النسق.

---

(١) ريتشاردز أ. أ.: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣م، ص١٩٢.

(٢) انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ص٥٠؛ وشكري عيّاد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار أصدقاء الكتاب، ط٢، ١٩٩٨م، ص٥٣؛ وعباس عبده جاسم: الإيقاع النفسيّ في الشعر العربي، مجلة الأقلام العراقية، العدد ٥، السنة العشرون، مارس ١٩٨٥م، ص٩٧؛ وعلى يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص١٧.

وقد ينشأ نوعٌ آخر من الإيقاع المعنوي الذي يتناسب مع ما يجده الشاعرُ في نفسه، ومع ما تسعى القصيدة لإنتاجه من خلال مجموعة من المقاطع المختلفة، أو حروف المدِّ واللِّين، أو بعض الكلمات التي ينتج عنها نوعٌ من الارتياح أو شعورٌ بالانقباض لمجرَّد التلفُّظ بها(١).

ويأتي التأثير الإيقاعي نتيجةً لحالةٍ من التوافق بين الحركة التي تموجُ بها النَّفسُ، وبين التناسق والانسجام في الوجودِ الخارجي، حيث تكتسب الأصواتُ قيمتها حينما تمتزج بالشعور الذي توحيه والخاطر الذي تمثِّله في الطبائع والأذهان.

وقد ثبت بالدليل، أن من الخطأ أن نربط الوزن – سواءٌ أردنا به البحر، أم أحد تكويناته– بغرضٍ معيَّن أو انفعال معين، فالاستقراءُ يدلُّ بوضوح على أنَّ الوزن الواحد يستعمل في شتى الأغراض والعواطف، وأنَّ الغرض الواحد يظهر في شتى الأوزان وكذلك الانفعالُ الواحد؛ ومن الدلائل القاطعة أن نجد في القصيدة الواحدة – التي تجري على وزنٍ واحد– تنوُّعًا في الأغراض، واختلافًا في المعاني، وتباينًا في مواقف الشاعر النفسية(٢).

٣–الإيقاع والمعنى والدلالة بين البُنيان العروضي والبُنيان اللغوي:

الإيقاع هو الروح التي تسري في نسيج النصِّ الشعري، وتتداخل مع عناصره اللغوية، أو بناءاته الدالَّة وأنماطه التكرارية، ويُضَاف إليها – ومن داخلها – عُنْصُرٌ غير لغويٍّ، هو (الوزن) ليأخذ بزمامها عند التشكيل، ويعمل على تمكين الكلمات من الاستجابة والتأثير فيما بينها؛ ويضيف إلى مختلف التوقُّعات نسقًا زمنيًا معيّنًا؛

---

(١) صفاء الحيدري: الطاقة الإيحائية (الظلال والأشعة والألوان في اللغة العربية)، مجلة المجلَّة المصرية، العدد ١٣، ١٩٥٨م، ص١٣٤.

(٢) انظر: عباس محمود العقاد، ساعاتٌ بين الكتب، مطبعة السعادة بمصر، ط٣، ١٩٥٠م، ٨٦/١.
وراجع: على يونس، نظرةٌ جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص: ١١٤– ١١٧؛ وعز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط٤، (د. ت)، ص٧١– ٧٤، والشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨م، ص٥٤، ٥٥؛ وإبراهيم عبد الرحمن: من أصول الشعر العربي، الأغراض والموسيقى، مجلة فصول، مجلد (٤)، عدد (يناير/ فبراير/ مارس) ١٩٨٤م، ص٢٤، وما بعدها؛ ونور الدين صمُّود: في مناسبة البحور للمعاني، مجلة علامات، ج٢٨، مجلد ٧ يونيو ١٩٩٨م ص٣٨٠– ٤٠٣.

لا يرجع تأثيره إلى كوننا نُدْرِكُ شيئًا ما خارجنا، وإنما في إحساسنا بشيءٍ قد تَحقّق فينا(١).

وإذا كان أهلُ العروض مجمعون على أنه «لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع إلّا أنَّ صناعة الإيقاع تقْسيمُ الزمان بالنَّغَم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة..» (٢)؛ فهذا يعني أن المقياس الأساسي الذي يُقَاس عليه تَطَابُق البنيان العروضي والبنيان اللغوي هو مقياسٌ معنويٌّ، وأن البحر مقياسٌ نظريٌّ تمثّله سلسلة صوتية إيقاعية، وتحققه سلسلة لغوية نحوية، وأن البنيان القالبي حاصلٌ من تكرار عناصر متساوية متناظرة يوزّعها البحر حسب محورين: (محورٌ عموديٌّ)، أو محور المقاطع، والوحدات التركيبية الأساسية، صوتيةً كانت أو لغويةً؛ و(محورٌ أُفُقي): وهو محور السلاسل الصوتية الإيقاعية منها والنحويّة المركِّبة للجُمل، والمعنوية المركّبة للدلالات، ومن ثم تكون مهمته مزدوجة، حيث يقوم «بالتقطيع» على مستوى السطح العمودي، و«التركيب» على السطح الأفقي.

ويكون «الشاعر» حينئذ حُرًّا في اختيار الألفاظ التي تناسب النموذج النظري للتفاعيل – وإن لم تطابِقْها أو تُكافِئْها في عدد المقاطع في كثيرٍ من الأحيان – ويضيف إلى سلسلتها الأفقية، سلسلة من التوافيق أو الصيغ التي تعبّر عن إمكانات اللغة الصوتية(٣). ويبقى الإيقاع العروضي عنصرًا فاعلًا يمتزج مع عواطف الشاعر من أجل تحقيق إرادة الشعر، وبلورة الحدث، أما الإيقاع المعنوي الذي يولّدُه السياق فيبقى عنصرًا جماليًا في كل خطاب شعريٍّ حين يرتبط بانفعال الشاعر، وبالأثر الذي يترتب عن الحركة الخفية التي يسلُكها النصّ.

وقد أشار (الجاحظ) إلى أن القيمة الصوتية تصاحبها «قيمة دلالية»، يُمكن أن تُحْدِث أثرًا في المتلقي، أو أنَّ ما يترتب على الأصوات والأبنية من مؤثرات إيقاعية، ومن أبعادٍ دلالية، هو الذي يجعل القالب الشعري، أو الصورة الكلامية تخضعُ في صياغتها لنوعٍ من التوجيه والاستجابة الوجدانية الكامنة خلف

(١) ريتشاردز. أ. أ: مبادئ النقد الأدبي، ص١٩٤.

(٢) السيوطيّ (عبد الرحمن جلال الدين): المُزْهِر، تحقيق: محمد جاد المولى وآخرين، دار الفكر، القاهرة، (د. ت)، ٢/٢٧٠.

(٣) جمال الشيخ: تحليل بنيوي تفريعي لقصيدة للمتنبِّي، البيان الكويتية عدد ١٤٢، فبراير ١٩٧٨م، ص٦٧.

الإيقاعات، وذلك حين رأى أن «الصوت هو آلةُ اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولا تكون حركاتُ اللِّسان لفظًا وكلامًا موزونًا لا منثورًا إلّا بظهورِ الصوت، ولا تكونُ الحروف كلامًا إلَّا بالتقطيع والتأليف»(١).

وهذا يعني أنَّ الأصوات المتآلفة، أو تقاطيع الكلام تشكّل جزءًا لايتجزأُ من آليات صناعة المنظوم، وأنّ صناعة الكلام هي في الألفاظ والتآليف التي تحتوي المعاني، أو هي بمثابة القوالب للمعاني؛ وتجاوز (القرطاجنّي) ذلك، إلى الربط بين الإيقاع، وما يحدثه من أثرٍ نفْسيٍّ، وأشار إلى تماثل المقاطع، واختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها «لأنَّ للنفس في النّقلة من بعض الكلمة المتنوّعة المجاري إلى بعض – على قانون محدود – راحةً شديدةً، واستجدادًا لنشاط السمع بالنّقلة من حالٍ إلى حال..»(٢).

وقد أخذ المحدثون من هؤلاء القدماء أقوالهم، ولم يزيدوا عليها حينما فسروها وطبَّقوها على الأبنية الشعرية، كي يثبتوا أن الصوت لا يكتسب قيمته باعتباره صوتًا معزولًا، وإنما في انسجامه مع المعنى، وارتباطه مع غيره من الأصوات من أجل استثمار طاقتها التعبيرية، واستغلال الفوارق بينها للحفاظ على التوازن بين الأبنية السياقية الموسيقية التي تستجيب للمستويات الانفعالية عند الشاعر(٣)، أو أن الأثر لا يتولَّد عن الصور الصوتية فحسب، وإنما ينبثق عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمُها الكلمات فيما بينها(٤)، أو ما يؤكد عليه (جمال الشيخ) بوجود علاقات مشتبكة بين التفاعيل والصيغ والتراكيب النحوية ثم المعنوية، وأنَّ الشعر قبل كلِّ شيءٍ نظم(٥).

---

(١) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ٧٩/١.

(٢) حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص١٢٢، ١٢٣.

(٣) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، طبعة دار الشئون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م، ص١٢٢.

(٤) المصطفى اللوزاني: جماليات الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جذور، النادي الأدبي بجدَّة، العدد (٢٧)، ٢٠٠٩م، ص٩٧.

(٥) جمال الشيخ: تحليل بنيوي تفريعي، مرجع سابق، ص٦٩.

وتحاولُ هذه الدراسة أن تتكيّف مع «عنوانها»، ومع النظام اللغويّ الذي ينسجمُ مع طبيعة المتنبي الثائرة، وتمرُّده على واقعه، (فإن لم يستطع أن يغيِّره بيده، أمكنه أن يغيره بلسانه)، يقول (من المنسرح، والقافية من المتراكب):(١).

بصارِمي مُرْتَدٍ، بمَخْبُرَتي مُجْتَزِىءٌ، بالظلامِ مُشْتَمِلُ

إذا صَديقٌ نَكَرْتُ جانِبَهُ لم تُعْنِني في فِراقِهِ الحِيَلُ

في سَعَةِ الخافِقَينِ مُضْطَرَبٌ وفي بِلادٍ مِنْ أُخْتِها بَدَلُ

وقد أدت علاقات اللغة بين عناصر النَّسيج إيقاعًا داخليًّا يتلاءم مع استعداده للترحُّل بعد أن ضاقت به البلاد وفارقه الصديق، فإن لم يطب له موضع اتخذ من غيره بدلًا، تؤكد ذلك الكلمات الثلاث: (مُرْتَد، مُجْتَزِئٌ، مُشْتَمِلُ)، أتت أخبارًا لجمل ابتدأها بالضمير (أنا) المقدَّر، الذي يمتلك الفعل، وحروف الجرّ متعلقةٌ باسم الفاعل، ويحتشد له (مُرْتَدٍ بسيفي) متقلّدٌ به، (مُجْتَزِىءٌ بمَخْبُرَتي): أي: مُكْتفٍ بعلمي، لا أحتاج إلى دليل (مُشْتَمِلٌ بالظلام)، أي: لابسٌ ثوبه؛ وفي هذه التوازنات التكرارية الإيقاعية على مستوى الجمل، إلى جانب البراهين الثنائية على مستوى الجمل التالية (إذا صَديقٌ.. لم تُعْنِني) و(في سَعَةِ الخافِقَينِ مُضْطَرَبٌ، وفي بلاد.. بَدَلُ) ما يوحي بتآزر البنى اللغوية التوازنية مع إيقاعات الحركة في بنى الإيقاع العروضي (بصارمي «مُتَفْعِلُن»)، إلى غيرها من التوازنات الصوتية والعلاقات المشتبكة، بحيث تضْفي نوعًا من التأثير التجاوبي للأبنية الإيقاعية، ومايمكن أن يُضيفه الملفوظ أو المنطوق النصّي إلى مفهوم المتلقّي؛ وهذا ما دعا الباحث إلى الدخول مع اشتباكات النصِّ الشعري، وتشكلاته الصوتية وبناءاته اللغوية والإيقاعية، أو خطوطه الطولية والعرضية، من أجل التعاطي مع التجربة (النصّ/ الشعر) ومساءلة الضمير القابع في داخله.

(١) أبو الطَّيب المتنبي، ديوانه، بشرح: أبي البقاء العُكبري، المُسمَّى (بالتبيان في شرح الديوان) ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السَّقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٤، ١٩٧١م، ٣/٢١١.

٤- مقومات التشكيل في بنية الإيقاع الكبرى:

تُعدُّ الصورة الموسيقية من أهم الجوانب في التجربة الشعرية لارتباطها الوثيق بالانفعال، أو بمعنى أنها تمثِّل الإطار الانفعالي للغة الشعرية، وهذه اللغة لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع متتابعة زمنيًا لها دلالاتها؛ ويرى (مندور) أن الموسيقى الشعرية هي إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية[١]، وظلال المعاني هي موحياتها وما تضفيه على المتلقي من تأثير يستمدُّ فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنًى عن مبنى؛ فليس هناك خصائص سابقة للوزن، وإنما يكتسب كل وزنٍ خصائصه داخل التجربة[٢]. ومرجع هذا، إلى تركيبٍ موسيقيّ لا يتَّصل بطبيعة البحر بقدر ما يتصل بطبيعة الأداة أو العبارة أو الصورة، وتركيب الحروف والأصوات وتتابعها في نسقٍ خاص.

أولاً: الأبنية (أو التشكيلات) الصوتية: (حركة الإيقاع والمعنى):

المتنبي شاعرٌ متفرِّدٌ في وعيه بلغته، آخذٌ بزمام كلمته، يستلهم منها أبنيته الصوتية لتكون صدى نفسه قبل أن يكون لها إيقاعٌ في نصِّه؛ وهو مايتضح من خلال النظر في الأبنية والتشكيلات الصوتية في ملفوظه ومنطوقه الشعري، وفي تلك الأشكال التكرارية التي تحمل قيمًا صوتية ضمن السياق الإدراكي والنفسي والتداولي.

فحين اتصل «المتنبي» بعضد الدولة (أبي شُجاع فنَّاخُسْرَوْ) في شيراز سنة أربع وخمسين وثلاثمائة أنشأ في مدحه أجمل القصائد التي يصف فيها مصيفه ومشتاه ورحلات صيده برفقة الممدوح، يطلب الراحة فيها برؤية الجمال والأنس بعد التغزُّل بجميلات حمص قائلًا (على المُنْسَرِح) [٣]:

فـي بَلَـدٍ تُـضْرَبُ الحِجـالُ بـهِ عَلـى حِـسَانٍ وَلَـسْنَ أَشْـبَاهَا

لَقِينَنَـا وَالحُمُـولُ سَـاتِرَةٌ وَهُـنَّ دُرٌّ فَـذُبنَ أَمْوَاهَـا

---

(١) محمد مندور: الأدب وفنونه، مكتبة مصر بالفجالة، (د. ت) ص٢٩.

(٢) جابر عصفور: مفهوم الشعر في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، (د. ت) ص٢٦٥.

(٣) العُكْبَرِي: التبيان في شرح الديوان، ٤/ ٣٧٢، ٣٧٣.

كُـــلُّ مَهَـــاةٍ كـــأنّ مُقْلَتَهَـــا تَقُـــولُ إيّـــاكُمُ وَإيّاهَـــا
فـيهِنَّ مَـنْ تَقْطُـرُ الـسّيُوفُ دَمًـا إذا لِـــسَانُ المُحِـــبّ سَـــمّاهَا
أُحِـــبّ حِمْـــصًا إلـــى خُناصِـــرَةٍ وَكُـــلُّ نَفْـــسٍ تُحِـــبّ مَحْيّاهَـــا
حَيـثُ التَقَـى خَـدُّها وَتُفّـاحُ لُبْـــ ـــنَانَ وَثَغْـــرِي عَلـــى حُمَيّاهَـــا
وَصِـــفْتُ فِيهـــا مَـــصِيفَ بَادِيَـــةٍ شَـــتَوْتُ بالصّحِـــصَحانِ مَـــشتاهَا
إنْ أعـــشَبَتْ رَوْضَـــةٌ رَعَيْنَاهَـــا أوْ ذُكِـــرَتْ حِلّـــةٌ غَزَوْنَاهَـــا
أوْ عَرَضَـــتْ عَانَـــةٌ مُقَرَّعَـــةٌ صِـــدْنَا بـــأُخْرَى الجِيـــادِ أُولاهـــا
أوْ عَبَـــرَتْ هَجْمَـــةٌ بنـــا تُرِكَـــتْ تَكُـــوسُ بَـــينَ الـــشُّرُوبِ عَقرَاهَـــا
وَالخَيْـــلُ مَطْـــرُودَةٌ وَطـــارِدَةٌ تَجُـــرّ طُـــولى القَنَـــا وَقُـــصْرَاهَا
يُعْجِبُهَـــا قَتْلُهَـــا الكُمـــاةَ وَلا يُنظِرُهَـــا الـــدّهْرُ بعـــدَ قَتْلاهَـــا

والسائد في الدراسات التحليلية أن يتمَّ التركيز في دراسة (الظواهر الصوتية) في الشعر، على الحروف وتلاؤمها وتنافرها، أو تكرارها داخل النصّ، باعتبـــار أن «الحرف» هو الذي يمنح الكلمـــة جرْسًا، أو جزالـــة – حـــسب تعبيـــر النقـــاد العرب– وهو الذي يمنحها أيضًا التنغيم والنَّبْر الذي يقعُ آخرها(١)؛ ونظل نبحث في خصائص «الأصوات» ومخارجها، وقيمها الإشارية أو أوصافها اللغويـــة، دون أن نمنحها الحق في خلق قوانينها الخاصة بوجودها داخل البناء واقترانها بموقف جماليٍّ يُصاحبها(٢). ولا يجب أن تتوقف القراءة التحليلية عند تفكيك العناصـــر الـــصوتية فنقول بأن (الهاء)، وهي الرويّ، من الأصوات الرخوة قليلة الشيوع، وقـــد سُـــبقت بحرف (مدّ) ساكن هو (الألف) بعد حركة مجانسة قبل الرويّ يتّصلان بـــه، أو أنَّ

(١) محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافيـــة العامة بغداد، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٠٠.

(٢) تامر سلّوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣م، ص٥٨.

الوصل (من أصوات اللِّين)، حيث امتداد الصوت والرنين المؤثر الذي يشبه الحفيف.

لكننا لا نتجاهل هذه الخصائص، أو تلك القيم التي تحملها الأصوات في داخلها، أو حُمِّلَتْ إياها، وإنما يجب علينا أنْ نمدَّ النظر إلى أبعد من هذا، فننظر إلى الأصوات داخل المُدْمَج الإيقاعي (العروضي واللغوي)، وما قد يتولَّد عنه من تشكُّلات أو وحدات تداولية يترتب عنها اكتمال الإيقاع العام داخل النصّ الشعري؛ ففي داخل الكلمة مقاطع صوتية، وفي التفعيلة مقاطع صوتية، وفي القافية مقاطع صوتية، بحيث تؤدي هذه المقاطع أو الأبنية الصوتية دورها في إبداع الدلالة داخل النصّ، عندما تلتقى ظلالها مع المضمون الشعوري لتخلق نوعًا من التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس وبين الحركة التي تموج بها الأشياء. حيث تمتزج القيمة الصوتية والقيمة الشعورية مع الأصوات المتكررة بما فيها من (همس ورخاوة ولين وجهر)، وصوت المد «بالألف» الناتج عن إشباع الصامت السابق عليها كما في (رعيناها- غزوناها...)، التي تمثل مع «هاء» الضمير «التصريع» في غير البيت الأول، وهو أحد أشكال التوازي الصوتي التكراري العروض والضرب، أو هو شكلٌ من أشكال السبك، مع امتداد الفضاء الصوتي بين أداة الشرط (إنْ) وفعلها وجوابها، والتَّخيير (بأَوْ) العاطفة على امتداد أفقي في مساحة ثلاثة أبيات: (أو ذُكِرَتْ – أو عَرَضَتْ – أو عَبَرت) بدلالتها على الإباحة وتعدد أسباب المتعة فكلما واتاه سبب أو عنَّ لهُ أخذَ به، ثم يفصِّل ذلك من خلال التوازي الصوتي على مستوى الكلمة ليشترك «التصريع» مع القافية بتجانسه الصوتي التكراري الدلالي – الذي ينطبق عليه ما ينطبق على القافية- فيحدث ضربًا من الموازنة التي يتولَّد عنها جرسٌ موسيقيٌّ وبديعيٌّ (أمواها – إياها- مَحيَّاها- حُميَّاها)، أو كلمات ذات أصل اشتقاقي مهمتها التأثير كما في (مطرودةٌ وطاردةٌ)، و(صِفْتُ – مَصيْف)، و(شتوتُ- مشتاها) و(قَتْلُها – قتْلاها)، حيث تشكل أفقيًا مع كلمات القوافي دوالّ بينها تشابه صوتي، ولكنها مختلفة في مدلولاتها. وهذا التشابه الصوتي لم يوجده سوى نظام الوزن والقافية في شعر (البيت)[1]؛ وكل ذلك يخضع للتشكيل الصوتي الذي هو صدىً للشعور القائم في النفس، ومشاعر الحنين التي

(١) محمد حماسة عبد اللَّطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٩٠، ص١٠٣.

تستحضر مراتع الصِّبا وربيع الشباب، وكيف كان يقضي فيها لبانات الفؤاد بين أهلها بدويًّا راحلًا، صيفًا وشتاءً؛ حيث يستدعي من خلال «السَّرْدِ» كيف كان يتتبع مساقط الغيث كما يتتبعون، ويُغيرُ كما يُغيرون، ويُجري خياله مع الصَّيد والطِّرَد، باستدعاء صورة الخيل السريعة وهي تَتَتَبَّعُ طريدها من حُمُرِ الوحش المتفرِّقة، كما يستدعي الكرم الأصيل عند العرب من نحر الإبل للأضياف. وهكذا لا تتوقف القيمة الصوتية للحرف بوجوده منفردًا، ولكن بوجوده متشاكلًا مع غيره من الحروف كما أن تكراره يَعكس تكثيفًا دلاليًّا، بحيث يتآزر مع البنى اللغوية الأخرى في إنتاج الدلالة.

ولا شك في أن كل «مكوِّن صوتي» يُمكن أنْ يؤدي في سياقه دلالة، فارتفاع الصوت في التنفُّس عند المأزوم له دلالة، والأصوات في اللغة ينفعل بها الشاعر، ويتفاعلُ معها ويسترجع انفعالاته من خلالها[١]، والمُبْدع هو الذي يُخرجُ هذه الأبنية الصوتية عن طوْقها، وينوِّعُ من علاقاتها، ويُدخلها في مساقاتٍ مختلفة، كما يخرجها عن نطاق الكيف أو الصفة المفردة التي اقترنت بها، فإذا قال المتنبّي في عتاب سيف الدولة (من البسيط) [٢]:

إذا تَرَحَّلْتَ عن قَوْمٍ وَقَد قَدَرُوا ألّا تُفارِقَهُمْ فالرّاحِلونَ هُمُ

لا تجدُ أن هذا البناء أو التشكيل الصوتي يخضع لمعنىً أو لصفة جزئية محدودة، وإنما يكتسب قيمته ودلالته التي أوحى بها السياق بما يتضمَّنه من رغبة في الرحيل، وعزَّة نَفْسٍ وشعورٍ بالاغتراب؛ وهذا الموقف يرتبط بفاعلية اللغة لا بالقيمة الإشارية لتجمعات الأصوات[٣]. والصوتُ جزءٌ من البنية الشعرية لأنه نابعٌ من إحساسِ الشاعر، ووعيه بأهمية الحرف، ونوعية الكلمة التي ينتقيها كي تأتي متناسقةً ومتجاوبةً مع عواطفه ومدركاته الذهنية والجمالية، يقول المتنبي متغزلًا[٤]:

حَكَيْتَ يا لَيلُ فَرْعَها الوَارِدْ فاحْكِ نَوَاهَا لِجَفْنِيَ السّاهِدْ

(١) عباس عبده جاسم: الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مرجعٌ سابق، ص٩٦.

(٢) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ٣/٣٧٢.

(٣) تامر سلُّوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، مرجع سابق، ص: ٤٤، ٤٥، ٤٩، ٥٠.

(٤) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ٢/ ٧٢.

طَـــالَ بُكـــائي عَلـــى تَـــذَكُّرِهَا وَطُلْـــتَ حتـــى كِلاكُمَـــا وَاحِـــدْ

فالعروضُ (مُفْتَعِلُن)، وضربها مقطوعٌ (مستفعل=مفعولُن) حيث ينتشر المـدُّ «بالألف» وهو جوفيّ ممتد، فضلاً عن تكرار الـدوال بمـدلولاتها فـي (حكيـت، وطال)، مع التصريع في البيت الوارد أولًا في الشاهد، الذي يعمل على ربط أجزاء البيت، وتنشيط ذاكرة المتلقّي بما يحدثه من تكثيف دلالي، صوتي معنوي وتـوازن تكراري على مستوى الكلمات، يخلق فينا نوعًا من التوقع قد يتسع مداه وقد يتحدّد، وتصبح العلاقةُ في كلّ جملة من البناء علاقة إيقاعٍ كما هي علاقة معنًى، وتفاعـل مستمرٌّ بين تشكيل صوتي وسياق يوسّع مدلوله ويُغيِّـر مـن تـصورنا لدلالتـه الوضعية.

لابدَّ – إذن– أنْ نفرِّق بين الدلالات المُجَدْوَلَة والأوصاف المخرجيَّة في الواقع الخارجي، وبين الدلالات التي تكتسبها الأصوات في التركيب اللغوي أو الـشعري حين تتداخل مع نشاط السياق، أو مدى فاعلية المكوِّن الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك في جماليات الشعر.

ويؤدي التشكيل الصوتي قيمة إيقاعية ودلالية، حين يدخلُ في علاقة تفاعليـة مع المعاني على مستوى التركيب، وليس على مستوى الصوت المعـزول، حيـث يقول «المتنبي» في مدح الحسين بن إسحاق التنوخي (من المنسرح) [1]:

أحَـــقٌّ عـــافٍ بـــدَمْعِكَ (الهِمَـــمُ) أحـــدَثُ شـــيءٍ عَهـــداً بهـــا (القِـــدَمُ)

وكَيـــفَ لا يُحْـــسَدُ امْـــرُؤٌ عَلَـــمٌ لَـــهُ علـــى كـــلّ هامَـــةٍ (قَـــدَمُ)

بكُـــلّ أرْضٍ وطِئْتُهـــا أُمَـــمٌ تُرْعَـــى بعَبْـــدٍ كأنّهـــا (غَـــنَمُ)

حيث يتجسَّد التعبير بمصاحبة التشكيل الصوتي مـن الأحـرف المتـشابهة وتبدُّلاتها، ويتآزر مع نشاط السياق، ووعي المتلقّي الـذي يتحـرّك وراء المـسافة التعبيرية، وينتظر أن يتحقق له الإيقاع على مسافة واحدة من الشطرين؛ ومن ثـمَّ يكونُ التوازُنُ بين المسافتين فاعلًا على عدَّة مستويات، يتـصل بعـضها بالمبـدع واختياره لبنية أو تركيبة معيَّنة، وبعضُها بالمتلقّي الذي يتحقق لديه نوعٌ من الارتياح

(١) العكبري: التبيان، ٤/ ٥٨.

أو حَدْس التوقُّع الذي يقلّل من أفق الانتظار، وبعضها[١] يتصل بالرسالة وما تحمله من شحنات صوتية ودلالية.

علينا أن ندرك أن المكونات الصوتية هي التي تستبطن الإيقاع في داخلها، وأن الإيقاع في القلب من البناء الصوتي، والنشاط الشعري هو الذي يكشف سعة المدلولات التي تقترن بكثيرٍ من تشكلاته، فعندما يقول المتنبّي في رثاء (تغلب بن داود بن حمدان (من المنسرح)[٢]:

فإنْ صَبَرْنَا فَإنّنَا صُبُرٌ وَإنْ بَكَيْنَا فَغَيْرُ مَرْدودِ

وَإنْ جَزِعْنَا لَهُ فَلا عَجَبٌ ذا الجَزْرُ في البَحْرِ غَيرُ مَعهُودِ

فَمَا تُرَجِّي النّفوسُ مِنْ زَمَنٍ أحْمَدُ حالَيْهِ غَيرُ مَحْمُودِ

إنّ نُيُوبَ الزَّمَانِ تَعْرِفُني أنَا الذي طالَ عَجْمُهَا عُودي

وَفيَّ ما قَارَعَ الخُطُوبَ ومَا آنَسَني بالمَصائِبِ السُّودِ

إن الذي أظهر الحزن وخلق حالة من التجاذب بين الصبر والجَزَع، وقدرة «الجزر» التي تعادل قدرة «الموت»، هي تلك الروابط التي تختفي وراء المعنى الصوتي– وفيما دون تصوُّرنا للوظيفة الإشارية للأصوات– والأصوات موجودة بشدتها ورخاوتها وهمسها، وانكسارها، لكن تفاعلها في السياق هو الذي وسَّع من مدلولاتها الأصلية، وخلق نوعًا من التوتُّر الذي يمدنا بالإحساس والتأمل في عالمٍ آخر يَسْتَكْنِهُ دلالة الصوت الشّجيّ الشاحب مع إيقاع المعنى نفسه بحيث يصعب اختصاره في كيفيةٍ أو صفةٍ أو نعت.

وهكذا تؤدي الأصوات دورًا مهمًا في إبداع المعنى داخل النص عندما تلتقي ظلالها مع ظلال المشاعر في أدقِّ حالاتها.

٥– الإيقاع وأبنية الكلمات:

الكلمات في الأصل أصواتٌ موحيةٌ ورموزٌ دالة للمعاني، حين تلتئم مع بعضها البعض، وتتآزر مع كافة عناصر التشكيل (بما فيها الأوزان والقوافي

(١) محمد عبد المطَّلب؛ بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، طبعة تجارية، ١٩٩٠م، ص٣٧٦.

(٢) العكبري: التبيان، ١/ ٢٦٢– ٢٦٣.

والصور) من أجل التعبير عن مكنون (الشاعر/ الشعر) من عواطف وأحاسيس، وتظل اللغة في بناءاتها صورًا مُزجاة بالمعاني والدلالات والإيحاءات التي تمكّنها من أداء وظيفتها في الكشف عن أعماق الذات الشاعرة وخلجاتها.

وتجوبُ لغة «المتنبي» في داخله،وتتجاوب معه قبل أن يتداولها لسانه، ويجعل من مفرداتها كائنات تتحرك بإيعازٍ من ذاته، ويأخذ بناصيتها، ويخضعها في السير على توقيعاته النفسيَّة حتى تصل إلى صميم المتلقي؛ وها هو يمدح (أبا العشائر) ويودّعهُ وقد أراد سَفَرًا، قائلًا: (على المنسرح، والقافية من المتواتر):

أَلنّاسُ ما لم يَروْكَ أشْباهُ والدّهْرُ لَفْظٌ وأنتَ مَعْناهُ[1]

(مُسْتفعِلُن– مفْعلاتُ – مستفعِلْ) = مفعولن (مستفعلُن – مفعُلاتُ – مُستفعِلْ) = مفعولن حيث جاء «المنسرح» على الصورة الأولى (الكاملة، مع دخول «الطيّ» في حشوه (مفْعُولاتُ)، وكلٌّ من العروض والضَّرب مقطوع مردف (مفعُولُن). ويكثف الإيقاع في القافية المطلقة، أو الرويّ المتحرّك (الهاء)، وهي حرف صامت (حلقي) مهموس رخو، يسبقه حرف المدّ «الألف»، وهو حرف (لين) يسبقه نوع من التوالي بين ساكنين مفصولٌ بينهما بحركة، أو ما يسمّى «بالمتواتر»، فضلًا عن «التصريع» العروضي والبديعي الذي يستوفي فيه كلٌّ من العروض والضَّرب حقه من الوزن والإعراب والتقفية، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره؛ يقول قدامة: وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى، ورموا هذا المرمى، وإنَّما يحسن إذا اتفق له في البيت موضعٌ يليقُ به[2]؛ حيث تتكرر القافية على إيقاع التفعيلة الأخيرة من بحر المنسرح (مفعولُن) رأسيًا حتى نهاية القصيدة:

والجُودُ عَينٌ/ وأنْتَ ناظِرُها والباسُ باعٌ/وأنتَ يُمْناهُ
أفْدي الذي كلُّ مَأزِقٍ حَرِجٍ أغْبَرَ فُرْسانُهُ تَحَامَاهُ
أعْلى قَنَاةِ الحُسَينِ أوْسَطُها فيهِ وأعْلى الكَميّ رِجْلاهُ
تُنْشِدُ أثْوابُنا مَدائِحَهُ بِألْسُنٍ ما لَهُنّ أفْواهُ

(١) العُكبري: التبيان: في شرح الديوان، ٤/ ٢٦٦.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط٣، ١٩٧٨م، ص٤٦، ٥١.

إذا مَرَرْنَا على الأصَمّ بهَا أغْنَتْهُ عَنْ مسْمَعَيْهِ عَيْنَاهُ
سُبحانَ مَن خارَ للكَواكِبِ بالْـ ـبُعْدِ، ولَوْ نُلْنَ كُنّ جَدواهُ
لَوْ كانَ ضَوْءُ الشّموسِ في يَده لَصاعَهُ جُودُهُ وأفْنَاهُ
يا راحِلًا كُلُّ مَنْ يُوَدّعُهُ مُوَدِّعٌ دينَهُ ودُنْيَاهُ
إنْ كانَ فيما نَراهُ مِنْ كَرَمٍ فيكَ مَزيدٌ فَزادَكَ الله

ومن بلاغة «المتنبي» أنه يدرك الموقف، ويتخيَّر له لُغتَه، ومفرداته، وصيغهُ التي يصيب بها هدفه، ويستخدم الروابط التي تُسوِّغ ضم المفردات وعطفها على بعضِها البعض؛ وقد جاءت القصيدة في سياق المديح الغالب على أشعاره من «المنسرح»، ويحرصُ على اعتدال أشطره، (ألنّاسُ ما لم يَرَوْكَ أشْباهُ) (والدّهْرُ لَفْظٌ وأنتَ مَعْناهُ) مستخدمًا الترابط النحويَّ والدلاليَّ قبل دخول الجملة الأولى في كنف الثانية، بحيث تنتقل بين الناس كما تنتقل الأمثال لأنه يقيم قصيدته على القياس بين الممدوح ونظرة الرعيَّة، ثمَّ يسوِّغ لنظرته المثالية على هذا القياس (فالنّاسُ أشْباهٌ ما لم يَرَوْكَ) جملة قد خضعت لبلاغة التقديم والتأخير على الرُّتبة (فهم) أمثالٌ (وأنت) لا نظير لك فيهم، وتراه يكثف الدلالة في مُفْردات ست: (الناس – أشباه – والدهر– لفظ– وأنت – معناه) على مستوى العمق فإذا نظرت إلى السطح الصياغي تجد أن دوالها متداولة، لكنها تحملُ دلالات كُبرى (معنوية ونفسية) ومشاعر في المعهود الذّهني المرتبط بالخواصّ وبما هو شائع في أوصاف الأئمة، وإن تداولها شعراء غير «المتنبي» لكنه يعمّقها بالربط بين البناء اللغوي ووقع الدلالة، لأن هذه المفردات ترتبط «بالعلة» عند الإمام، وبالجوهر والعرض في الأشباه والدهر واللفظ والمعنى، ولم تكتسبْ الكلمات قيمتها الصوتية الإيقاعية من ذاتها وإنَّما بما حُمِّلت من دلالات اكتسبتها من السِّياق . وتتكرر الدوال وتدور حول مدلولٍ واحدٍ هو الذي يكسبها قيمتها الإيقاعية إلى جانب قيمتها اللغوية التركيبية (عَيْنٌ – ناظر، وباعٌ ويُمناه، وأفْدِي، وأعْلَى، والحُسين، وأثوابُنا، وألْسُنٌ، وعيناه، وخار، والكواكب، وجدواه، والشموس في يده، مودِّع دينه ودنياه، ومزيد). لكن اللافت فيها أن الشاعر يشير إلى الشموس (بمعنى الشمس والقمر) اللَّذين يؤرخُ بهما لأحزان «السَّنَةَ» العراقية باليوم والعدد.

و«المتنبي» على وعي بلغته يستلهم منها أبنيته المتلائمة مع دواعيها قبل أن يكون لها صدىً في نفس متلقيها، فصاحبُ القدرة «الممدوح» له من الصفات ما يفوق أوصاف الناس، وهم من دونه سواء، إلا حين يرون «العلَّة» في حوزته.

وتنظر إلى الألفاظ في ظاهرها مستقلَّة، لكنها أبنيةٌ تتعاضد فُصُولها وفقرُها باستخدام «الروابط النحوية»، وتبرز «الواو» في البيت الأول، كي يجمع بها على ممدوحه أعلى الصفات، ويجعل المضارع (أفدي) للدوام، (وتنشد) «الأثواب» على بلاغة المجاز، حين صرّح بالجزء وأراد الكُلّ والناظر من العين، وكذلك «بالألسن» دون «الأفواه»، و«إذا»، و«لَوْ»، و«إنْ» التي تستدعي جملًا لا تستكمل معانيها إلّا بها، وتترك فراغًا للقارئ كي يملأه، فضلًا عن الاشتقاق في (يودِّعُهُ، مودِّع – مَزِيدٌ فزادك)؛ واستخدم «الثنائيات التقابلية» بدلالاتها على مستوى السطح الصياغي والعمق الدلالي في (لفظ/ ومعنى – وعين وناظر– مسمعيه وعيناه– دينه ودنياه)، وهي من الروابط أو الأبنية التكرارية التي تحدث توازنًا دلاليًا وإيقاعيًا، وتوسّع من أفق انتظار القارئ، إضافة إلى تكرار بعض الدوال بدلالاتها (أعلى/ وأعلى) التي تأتي بطريق التداعي، لتضيف إلى القارئ مزيدًا من التوقعات. وتتأتى القيمة الدلالية والإيقاعية في أبنية المفردات وما ينبني عنها من ثنائيات، أو تراكيب جملية من خلال اختيار الشاعر لمفرداته وتوسيعه لمدلولاتها، وتوجيه تصوُّر المتلقِّي، وبدلًا من أن يكون معناها متداولًا – كما هي الحالُ في القول بالصفات – يصبح ذا وجه رمزيٍّ له دلالاتُهُ الضمنية.

أما «التوازن» الأكبر و«التوازي» الشعري ففي التصريع في البيت الأول الذي يأخذ بالقصيدة من أطرافها إلى نهاياتها التوازنية في «القافية» التي عَلَتْ هي الأخرى بمكوناتها ومقاطعها الصوتية وإيقاعاتها الممتدة (معناهُ – يُمناهُ – تحاماهُ...)، وهذه التوازنات والتوازيات لها حضورها الإيقاعي والدلالي الفاعل من خلال تشاكلات أبنيتها اللغوية التكرارية في البيت أو في مجموعة الأبيات بحضورها الفاعل وتحقيقها للانسجام والتماسُك النصِّي.

وأما الحضور الأكبر في القصيدة فللمُتَنَبّي بفكره ووعيه بثقافة عصره؛ وفي صوته الذي يتحكَّم من خلاله بخواص المعنى والدلالة... لأنه مرتبط جدليًا بوعي اللغة(١)؛ ومدى توظيفه للحيز الإيقاعي الممتد في بحر المنسرح.

وتتضح خفة الوزن في هذه القصيدة مع تساوي المقاطع الطويلة في كل من الشطرين، على غير ما نعهده من بطء في قصائد أخرى، رغم توزع أحرف اللين في أنحاء القصيدة، وهدوء النغم في القافية المطلقة بما فيها من تواتر الروي وصوت (الهاء) الصامت المهموس الرِّخو، وهو ما يتفق ومشاعر الرحيل والبين، وهذا يعود بنا إلى الاقتناع بأن ما في بعض الأوزان من خفة أو بطء لا يؤثر في التجربة بقدر ما يكون الإحساس بها قائمًا على مقومات تتجاوز طبيعة الوزن إلى علاقات اللغة، وطبيعة النظم، وكيفية الأداء، وتآلف الحروف.

وأننا لا نطمئن إلى فكرة الربط بين بعض الأوزان وبين حالة شعورية بعينها، فمن السهل أن يعبر الشاعر من خلال وزن واحد عن عواطف متعددة، وأن ليست هناك خصائص سابقة للوزن، وإنما يكتسب خصائصه داخل التجربة.

وكان لتجربة السجن عند المتنبي حضورها المستتر خلف مفردات اللغة، واضطراباتها، وبدت نبرة الحزن تخالط صوته، لكنها لم تفلح في النيل من عزيمته، مهما طال الثواء، وقلَّ النصير في مجتمع قلق مضطرب مأزوم، وحاول أن يستمد يقينه من ذاته، ويطارد حلمه؛ كي يبلغ مراده:

إنّي وإنْ لُمْتُ حاسِدِيّ فَمَا أُنْكِرُ أنّي عُقُوبَةٌ لَهُمُ

وكَيفَ لا يُحْسَدُ امْرُؤٌ عَلَمٌ لَهُ علَى كلّ هامَةٍ قَدَمُ

يَهابُهُ أبْسأُ الرّجالِ بِهِ وتَتّقِي حَدّ سَيْفِهِ البُهَمُ

كَفاني الذّمَّ أنّني رَجُلٌ أكْرَمُ مالٍ مَلَكْتُهُ الكَرَمُ

//ه// //ه/ه// ه//ه///ه /ه///ه ه///ه/ /ه///ه

(١) علاء هاشم مناف: حفريات الأنساق الأبستمولوجية في شعر أبي الطيب المتنبي، الحوار المتمدّن، عدد (٢٥٨٦)، ٢٠٠٩م، ص٦٣.

متفعلن مفعلاتُ مستعلن مستعلن مفعلاتُ مستعلن

فيبرز (ضمير الشاعر) على السطح الصياغي: (إني – لمتُ – حاسِدِيَّ– مما أُنكر– أنِّي)؛ لتبقى (الأنا) حاضرة دائمًا بدوام الضمير، دلالة على حضور الذات المهيمنة في مواجهة الحاسد.

ويبقى مجال الاستبدال محصورًا في صيغة الكلمة التي تتوازى مع وزنها المقطعي (لهمُ – قَدَمُ – بُهَمُ– كرمُ) وليس شرطًا أن تكون كل الكلمات ذات التوازي المقطعي – بطبيعة الحال– صالحة للورود في هذا المكان المحدد من البيت والجملة، بل إن التوازي المقطعي للكلمة محكوم بمقياس آخر، وهو المجال الدلالي أو المجال النحوي الذي تنتمي إليه هذه الكلمة أو تلك، وأعني به نظام العلاقات الخاصة بالكلمة حين توضع في مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورودها في البيت الشعري، وتحدد إمكان استبدالها، وهي الوزن الشعري للقصيدة، والتوازي المقطعي للكلمة، ومجالها الدلالي ومجالها النحوي.

وتختلف نبرة الحزن لتكون على قدر الأسى في تجربة المتنبي (مع السجن والأسر) وهو المستكبر بطبعه؛ لتختلط مع مرارة الخيانة، وقد أَدْخَلَ عليه رجلٌ يُسمى (أبا دُلف بن كنداج) في سجنه طعامًا أهداه إليه، وتوعده بالبقاء في الحبس، وكان قد بلغه أنه ثلبه عند الوالي الذي اعتقله، فكتب إليه من السجن مقطوعة قصيرة (من المنسرح) [1]:

أهْوِنْ بطولِ الثَّواءِ والتّلَفِ والسّجنِ والقَيْدِ يا أبا دُلَفِ
غَيرَ اختِيارٍ قَبِلْتُ بِرَّكَ لي والجُوعُ يُرْضِي الأسودَ بالجِيفِ
كُنْ أيّها السّجنُ كيفَ شئتَ فقد وَطّنْتُ للمَوْتِ نَفْسَ مُعترِفِ
لوْ كانَ سُكنايَ فيكَ مَنقَصَةً لم يَكُنِ الدُّرُّ ساكِنَ الصَّدَفِ
/٥//٥/٥ /٥//٥/ /٥///٥ /٥///٥ /٥//٥/ /٥///٥
مستفعلن مفعلاتُ مستعلن مستعلن مفعلاتُ مستعلن

حيث وقع (الطي) في حشو المنسرح في (مفعولاتُ) وفي العروض والضرب أيضًا (مستفعلن ← مستعلن).

(١) العُكبري: التبيان ٢/٢٨٠، ٢٨١.

فهاهو المتنبي يعزف تقاسيم الحزن على تقاسيم المنسرح، ووقع الكلمات الدالة على تماسكه وشجاعته وصبره على الشدائد (أَهْونْ بطول الثواء) فما أهون المقام في السجن، وما أهون ما يستتبعه من قَيد وإتلاف لعافية، ولا يهوله ما وقع عليه من تضييق وتجويع جعله يقبل برَّه اضطرارًا لااختيارًا، وأخذ يبرر ذلك بأكل الأسود للجيف إن لم تجد ما تأكله، ويتحول بخطابه إلى القيد متحديًا: كن أيها السجن كيف شئت؛ فقد وطَّنتُ للموت (نفس معترف) أي: صابر على ما يصيبه.

ويستخدم أسلوب الحجاج دليلًا ضمنيًّا على أن نزوله في السجن لاينال من أصالة معدنه، كما الدر الذي لا ينتقص من قدره سكناه في الصدف.

وقد لجأ المتنبي إلى (التصريع) في عروض البيت الأول وضربه (التَّلف– أبا دُلف) وتردد الفاء المكسورة بمخرجها الشفوي وما فيه من همس ورخاوة خلال مقطوعة لا تتجاوز أربعة أبيات؛ ليكثف فيه مشاعره الحزينة وأنفاسه المرهقة، وتصبح القافية (مقطعًا ورويًا) إلى جانب الوزن، واللغة بمترادفاتها ودوالها (مثل: الثواء– التلف– السجن– القيد) ومافيها من بنًى تركيبية (مثل: التقديم والتأخير كما في: غير اختيار قبلتُ– والجوعٌ يرضَي الأسودَ)، والتشخيص في: كن أيها السجن، والاستفهام، والنداء، والتضاد، والاشتقاق، وما بينها من علاقات وما تحمله من قيم صوتية، كل ذلك بمثابة صدًى للمشاعر التي تنساب بين ثنايا التجربة.

ولا نجد اختلافًا كثيرًا فما نظمه المتنبّي من أشعار على بحر «المنسرح»، وأخرى نظمها على أبحرٍ مختلفة تحكمها عاطفة واحدة، لكنها قد تعلو أحيانًا وتفتر أخرى، وفق البواعث والمهيئات وصدق التجربة، وقوة المشاعر، التي تتحكم في التوقيعات الصوتية وسرعة النَّغم وبطئه، أو التوترات التي تستوعب عاطفته.

٦–الأبنية والتراكيب بين الإيقاع العروضي والإيقاع اللغوي:

العروضُ هو الميزان الذي يشدُّ بنيان القصيدة، وهو الجانب الواعي الذي يملأ الفراغ بين الأبنية، ويؤلف بينها حتى يختفي أثرُ كلٍّ منهما في الآخر، ويعمل مع الملكة الشعرية على التوفيق الدقيق بين الكلمات، واختيار أكثر البدائل ملاءمة للوظيفة الشعرية، والموقف الانفعالي.

ويكون مجالُ الاختيار أو الانتقاء بين المتماثلات محصورًا في صيغة الكلمة أو وزنها المقطعيّ، ومجالها الدلاليّ، وعلاقتها النحوية[١]، بما فيها من تشابه، وما يستتبعُ ذلك من تغيُّر في الوحدات العروضية (أو التفعيلات) التي تحكُمُ حركتها؛ ومن ثمَّ تتنوَّعُ الأوزانُ لتظلَّ العاطفة في النهاية هي الحاكمةَ الموجِّهة لما يدُاخلها من مقوِّمات بنائية أو عناصر فنية.

ويبقى الارتباط والتآلف بين الكلمات أو (المفردات التواصُليّة) داخل السياق قائمًا على أدائها التعبيريّ ومضمونها الدلاليّ بعد أن يدخل الدالُّ مع غيره من الدوالّ في علاقةٍ بنائية أو تركيبية داخل النصّ.

ويُمكننا أن نشير بشكلٍ عام إلى طريقة «المتنبّي» في اختيار الكلمات والصيغ، وخلقِ نوع من التضام بينها، وتوزيعها داخل النصّ في علاقات متشابكة تستأنس بالسياق من أجل التأكيد على دلالة معيّنة من بين الدلالات المحتملة التي يتضمَّنها النص.

ففي قصيدته التي يمدح بها (بدر بن عمّار)، التي يقول في مطلعها[٢]: (من المنسرح والقافية من المتراكب):

أَبْعَدُ نأيِ المَليحَةِ البَخَلُ في البُعْدِ ما لا تُكَلَّفُ الإبلُ
مَلُولَةٌ ما يَدومُ لَيسَ لَها جمِنْ مَلَلٍ دائِمٍ بِهَا مَلَلُ

نجد أن مجال الاختيار قد انحصر في بعض الصيغ المتكررة التي تجمع بين التماثل الدلالي حينًا والإيقاعي حينًا آخر، حيث تتجاور الدوالِ بصيغها المختلفة (أبْعَدُ – نأي – البُعْد) ومدلولاتها المتشابهة، ويصنع من بينها علاقةً لغوية مجازية قائمة على المفردات البدائل (فأبْعَدُ بُعْدِ المحبوبة بُخلها)، وهذا بُعْدٌ لا تُكَلَّفُهُ الإبل، فلا يمكنها قطع مسافة البَخَل، ولا تقدر أن تقرِّب هذا (البُعْد): (الذي جاء دالًا على التمنُّع والبُخْل بالقُرب)، ويوظف «التوازن» الصوتي والدلالي على المستوى الأفقي بين المفردات التي تّمَّ اختيارها ضمن العلاقات القائمة على التشابه الصوتي والمعنوي الذي يوحي به السياق، فهي «ملولة – ما يدوم لها – من ملل – دائم– بها

(١) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص٩٣، ٩٤.
(٢) العُكبري: التبيان في شرح الديوان، ٣/ ٢٠٩.

مَلَلُ»، ليصنع منها الشاعر تركيبة لغوية إيقاعية، وعلاقة تجاذبية بين المفردات تُشاكلُ علاقة التجاذب بين المُحبِّ والمحبوب، فهي تملُّ كُلَّ ما يدوم لها، ولو كان وصلًا، إلّا مايكونُ منها من ملل دائم فإنها لا تملُّه.

ثم يعضّد هذه الدلالة بنسيجٍ من الأبنية اللغوية التي تحتويها، بعد أن يستحضر صورة المحبوبة من خلال التشبيهات المبنية على منطق الاستدلال، فيقول:

(كأنّمَا قَدُّها إذا انْفَتَلَتْ)	(سكرانُ من خَمْرِ طَرْفِها ثَمِلُ)
(مُتَفْعِلُن مفْعُلاتُ مُسْتَعِلُن)	(مستفعُلن مفعُولاتُ مُسْتعلنُ)
يَجذِبُها تَحتَ خَصرِها عَجُزٌ	كَأَنَّهُ مِن فِراقِها وَجِلُ
بي حَرُّ شَوْقٍ إلى تَرَشّفِها	يَنفَصِلُ الصّبرُ حينَ يَتّصِلُ
الثّغْرُ والنّحْرُ والمُخَلْخَلُ والـ	ـمِعْصَمُ دائي والفاحِمُ الرّجِلُ

وقد اتسم الإيقاع بالرتابة والبطء، نظرًا لتراكم الأبنية اللغوية، وغَلَبة العقل والمنطق في مقابل فتور العاطفة؛ الذي انتابه بسبب ملل المحبوبة من الوصال، فأخذ يجسّد حالتها وحركتها إذا قامت تتثنى وتتمايل في مِشْيَتِها كتمايل النشوان من خمر، وكأنما القدُّ أو القوام قد نظر إلى طرفها فسَكِرَ، كما يُسْكِرُ طرفُها محبيها، ويوزِّع أطراف التشبيه على شطري البيت مستوفيًا أركان الجملة التشبيهية، كما شبه العجز في اهتزازه بالخائف من فراقها، وهي صورة بناها بعقله قبل عاطفته التي جاءت من طرف واحد، حتى فارقه الصبر من شدَّة تشوقه لترشُّف ريقها. وهو تنويع أسلوبي بلاغي في الجملة الشعرية يوظفه لوصف الجوانب الانفعالية والوجدانية ويحقق من خلاله ثراءً إيقاعيًا متناميًا.

وينوِّع المتنبّي كذلك، في أبنيته الدلالية، مكثرًا من مؤثراته الإيقاعية، فيستخدم الدوال بمدلولاتها (سكران – ثمل)، أو المتشابهة في وزنها المقطعي (قدُّها – طَرْفُها– خَصْرِها، تجذِبُها، فِراقُها)، وبنية التضاد في (ينْفَصِل، ويتَّصل)، ويجمع بين الداء والدواء، أو بين المسند والمسند إليه في أبنية يحكمها موقفٌ وجدانيٌّ واحد، وارتباط إيقاعيٌّ واحدٌ (الثَّغْرُ دائي – والنَّحْرُ دائي – والمُخَلْخَلُ دائي...) بهدف إكمال الدائرة الدلالية، مع تردُّد الجمل الاسمية – التي تؤدي وظيفتها النحوية

وتسلسلها أفقيًا نحو القافية التي تربط حركة الإيقاع العروضي وتدفع بالإيقاع الداخلي إلى الأمام.

ولا ينبغي أن يقتصر نظرنا في النصِّ الشعري على المتكرِّر وحده، دون اللجوء إلى استخدام البدائل والمتغيِّرات التي تخلق مساحة من التوقع ينتظرها المتلقي ضمن فراغات النصِّ حتى يبلغ منتهاه. ويرى (لوتمان) أن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية تتجلَّى على مستوى الإيقاع كما تتجلى على مستوى التقنية، وأنَّ «النصَّ» الأدبيَّ عملٌ على درجةٍ عاليةٍ من التنظيم ، وتنظيمُهُ يمكن أن يتحقق بطريقتين: (الموقعية) Paradigm، بانتقاء خيارٍ أدائيٍّ واطّراح بدائله و(السياقية) Syntagm التي تفرض ألَّا يكونَ النصُّ من عناصر عشوائية، بل يتحتم أن يكون كلُّ عُنْصرٍ من عناصره ذا علاقة عضوية ببقية العناصر(١).

وشاعرنا يحسنُ توظيف أبنيته وتراكيبه اللغوية، ويختار مفرداته التواصلية ضمن سياق الموقف بحيث ترتبط هذه وتلك بعلاقات تحكمها قيم فنية وشعورية ينبني عليها نوعٌ من الارتباط بين التكرار الإيقاعي والدلالة؛ يقول من القصيدة نفسها:

ومَهْمَهٍ جُبْتُهُ على قَدَمي تَعجزُ عَنهُ العَرامِسُ الذُّلُلُ
بصارِمي مُرْتَدٍ، بمَخْبُرَتي مُجْتَزِىءٌ، بالظلامِ مُشْتَمِلُ

في هذه «اللَّقطةُ» القصيرة لم تغب (ذاته/ الشعر) دون بلوغ مقاصده، وهي سَطْرٌ من تجربته الطويلة، اختزل في أبنيته مزيدًا من المفارقات الدالة على وعيه بذاته، وإحساسه بالاغتراب والتشظي، وهو من أجل ما يرغبُ فيه أو يحبّ يتجشَّم الصعب ويجتاز مُتَّسع الفلاة على قدمه فيما تعجز عن قطعه النوق المذلَّلة، وينتقي من الجُمل الدوال ما يناسب موقفه (ومَهْمَهٍ جُبْتُهُ على قَدَمي) (تَعجِزُ عَنهُ العَرامِسُ الذُّلُلُ).

ثم يبني عليها في البيت الثاني نسقًا «متوازيًا»- في تمظهراته الصوتية وسياقه الوجداني- يعتمد على التجاور الأفقي بين الوَحَدات التعبيرية أو

(١) يوري لوتمان: تحليل النصّ الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥، ص١١، ١٢.

«التراكيب»، يكون من شأنه إحداثُ نوعٍ من التمازج بين دلالاتها الصوتية والمعنوية، والتقديرُ: (أنا مرتدٍ بسيفي) أي: متقلِّد به، و(مُجْتَزِىءٌ بمَخْبُرَتي)، أي: مكتف بعلمي لا يحوجني الدليل، لابسٌ ثوب الظلام أو مشتمل به؛ وتأتي «القافية» التي تتضمن علاقة دلالية بين وحداتها الصرفية والنحوية المكوِّنة لها، لتُحدث توازنًا بين الدوال والمدلولات مع اختلاف معانيها، وهي ترتبط بالوزن من جانبٍ وبالتردُّد الصوتي من جانبٍ آخر.

وتكتسب الكلمة داخل الجملة الشعرية دلالتها المجازية التي تتحوّل مع كثرة دورانها على الألسن إلى دلالة معنوية، ثم يؤتى بها على صفة مخصوصة وفق مقتضى الكلام، بحيث يكون ترتيبها في النطق موافقًا لترتيب المعاني في الذهن، أي وفق ما تقتضيه أحوال الجمل، التي لا ينفصل فيها المتنبي عن المعنى، ويكون الإيقاع تابعًا لخصائص التراكيب فيها.

ويميل المتنبي إلى التنويع في الأساليب؛ ليحقق من خلالها ثراءً إيقاعيًا، ويتخذ من التراكيب والأبنية في الجملة الشعرية بمعناها الجزئي سبيلًا لغاية دلالية، ومجالًا للتوقع لدى القارئ (وهذا يكثر حدوثه في الجمل الشرطية التي تحمل صيغة نحوية واحدة، أو عند الفصل بين اسم الموصول وصلته)؛ كما تتجلى العناصر الإيقاعية مع بنية الجملة الخبرية والصيغ الإنشائية، يقول (من المنسرح):

إذا خَيالاتُهُ أَطَفْنَ بِنا أَضْحَكَهُ أَنَّني لَها حامِدْ

أي أنه إذا طافت خيالات الحبيب، وحُمِدت زيارتها أضحك الحبيبَ ذلك الحمد، فما بال شوقه الزائد؟

وعلى سبيل المثال أيضًا ما يكون في جملة الشرط من تماثل تركيبي يصاحبه نوع من التوقع كما في قوله (من المنسرح):

إنْ هَرَبُوا أُدْرِكوا وَإنْ وَقَفُوا خَشُوا ذَهابَ الطّرِيفِ وَالتّالِدْ

فأعداء (أبي شجاع) من الملوك حيارى؛ رهبةً وفرقًا منه؛ لأنهم لايقدرون أن يتحركوا من بأسه، أو أنهم لا يجدون ملجأ بالهرب ولا بالإقامة، ويقول:

إذا المَنَايَا بَدَتْ فَدَعَوْتُهَا أُبْدِلَ نُونا بِدالِهِ الحَائِدْ

والمعنى: أنَّ أصحاب المنايا (من جيش عضد الدولة) يقولون عند الموت: جعل اللهُ الحائدَ الهاربَ منا (حائنًا) أي: هالكًا، ويقول[1]:

إذا درَى الحِصْنُ مَنْ رَماهُ بها خَرّ لهَا في أسَاسِهِ سَاجِدْ
أبْلَجَ (لَوْ) عاذَتِ الحمَامُ بِهِ (مَا) خَشِيَتْ رَامِيًا وَلا صَائِدْ
أوْ رَعَتِ الوَحْشُ وَهْيَ تَذْكُرُهُ (مَا) رَاعَهَا حابِلٌ وَلا طَارِدْ

أو يأتي بالفصل بين الاسم الموصول وصلته، كما في قوله:

وَجُدْتَ فيهِ (مَا) يَشِحّ بِهِ مِنَ الشّتيتِ المُؤشَّرِ البَارِدْ
ماذا على (مَنْ) أتَى يُحارِبُكُمْ فَذَمّ (ما) اخْتارَ لَوْ أتَى وَافِدْ
يُقارِعُ الدّهرُ (مَنْ) يُقارِعُكُمْ على مَكانِ المَسُودِ وَالسّائِدْ
وَخَلِّ زِيًّا (لِمَنْ) يُحَقّقُهُ ما كلُّ دامٍ جَبِينُهُ عَابِدْ

ج

وقد نجد من ضروب الخبر الذي يُلقى إلى خالي الذهن من الحكم دون توكيد ما يُحدث توازنًا في البناء، انتظارًا لاكتمال المعنى، فلا تمر ساعة إلا ويرد إليه خبر من سراياه أن عدوه هلك بسيفه:

تُهدي لَهُ كُلُّ ساعَةٍ خَبَرًا عَن جَحفَلٍ تحتَ سَيفِهِ بائِدْ

أو يهجو عدوه، حيث تستوحش الأرضُ أن تَقرَّ به، وتجحده لثقله[2]:

تَستَوْحشُ الأرْضُ أنْ تَقِرَّ بِهِ فكُلّهَا مُنكِرٌ لَهُ جَاحِدْ

أو يستخدم بعض المؤكدات؛ كي يتمكن الحكمُ من نفسِ المتلقي، فيقول:

مَا بَالُ هَذي النّجُومِ حائِرَةً كأنّهَا العُمْيُ مَا لَهَا قَائِدْ

(١) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ٢/ ٧٣.
(٢) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ٢/ ٧٦.

وقد يلجأ إلى أسلوب القصر، الذي يؤدي غرضًا رئيسًا يتعلق ببناء الجمل، ودلالته من خلال الصياغة على إلحاق الصفة بموصوفها؛ من أجل التأكيد على فساد رأي الخصم (وَهْشُوذان) الذي جنى على نفسه السوء بمحاربة (ركن الدولة)، فيبدأ من الكيد بما هو غاية، أو بما لا يُصار إليه إلا في الغاية، وهي الحرب، حيث يقول(١):

يَبْدَأُ مِنْ كَيْدِه بغَايَتِه وَإنّمَا الحَرْبُ غايَةُ الكَائِدْ
فاغْتَظْ بقَوْمٍ (وَهشوذَ) ما خُلِقوا إلاّ لِغَيظِ العَدوّ والحاسِدْ

حيث أتت الأبنية الخبرية ؛ لتحدث نوعًا من التماسك النصي، وتستدعي مفرداتٍ وصورًا حجاجية تربطها علاقات لغوية مخصوصة تبرهن على الغلبة حين تضفي نوعًا من الحركة التي تبتدئ في التفعيلة العروضية الأولى حتى نهاية الدفقة الشعورية في المنطقة الجاذبة (وهي القافية) التي أتت في صيغة اسم الفاعل على امتداد القصيدة في سبعة وأربعين بيتًا، إضافة إلى بعض الصيغ الاشتقاقية، كالمصادر مثل: التلف– الأرب– هوى– بكاء– كَيْد– فَناء– غيظ – فدى، واسم المفعول مثل: المُقَلَّد– مُرْسلة، وصيغ المبالغة أفعل مثل: أجهل الناس – أغنى، وفواعل مثل: سوافك، وفعيل مثل: شَتيت – مَشيد، وأفعال المدح (حبذا)، مع الجمع بين المتضادات الثنائية في نهايات الأبيات (عاشق – حامد/ الطريف – التالد/ راميا– ولا صائد/ لا بارق– ولا راعد/ المسود– والسائد/ مَشيد – ولا شائد/ أقائمًا– أم قاعد).

وفي أسلوب الأمر في قوله: (عُدْ– وأعِدْ) في خطاب الخيال، أتى بالكلام عن غير موضعه بدلًا من خطابه للغشية مباشرة: عودي، وأعيدي الخيال؛ لأنها كانت سبب الزيارة، و(زيدي أذى مهجتي أزدك هوى) وتكرار الحروف في فعل الأمر (فاغتظ) والمصدر (غيظ) في قوله: «فاغتظ بقومٍ (وهشوذُ ما خُلِقوا إلا لغيظ العدو والحاسد» يؤكد الدلالة.

وقد رأينا كيف اضطربت صورة (المنسرح)، وتعددت أشكاله عند العروضيين، وكيف تداخلت مع غيرها من أوزان تنتمي لدائرة (المشتبه)، فهل كان

(١) العُكْبري: التبيان في شرح الديوان، ٢/ ٧٧.

لهذا الاضطراب أثره في تجربة المتنبي، وما فيها من تجاذبات ظهرت بشكل لافت في كثير من أشعاره التي نظمها على المنسرح؟

وتأتي الدلالة من وراء ضم الألفاظ بعضها إلى بعض، أو وضعها في مقابل بعض في صور أو أنساق تركيبية، يتحقق من خلالها غرض المتكلم أو مقصده الذي يرمي إليه، ويُفهم ذلك من تجاوب السامع مع ما يرد عليه من أصوات ترتبط بتصوراتها في الذهن، يقول المتنبي في مدح سيف الدولة، ويرثي ابن عمه أبا وائل بن داوود بن حمدان[١]:

يا أكرمَ الأكرمين يـا مَلِـكَ الـ ـْ	**أَمْلاك طُـرًّا يـا أَصْـيَدَ الـصِّيدِ**
/٥/٥// ٥ /٥//٥/ /٥ ///٥	/٥/٥//٥ /٥/٥/٥/ /٥/٥/٥
مستفعلن مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُن	**مُسْتَفْعِلُن مفعولاتُ مُسْتَفْعِلْ**

فالعروض مطوية، والضرب مقطوع، وقد أراد أن يخلع بالنداء عليه أفضل النعوت (يا أكرمَ الأكرمين – يا أصْيَد الصِّيْدِ) التي عطفها على معناها الأول وهو (مَلِكَ المُلوك).

وهذه الأبنية اللغوية تتضافر مع النسيج الإيقاعي الذي يتوارى خلف متونها، ويكشف عن التماثلات الصوتية والتركيبية في بنيتي السطح والعمق[٢].

وقارئ شعر المتنبي لابد أن تكون لديه القدرة على فهم تراكيب اللغة، ومكوناتها، وقواعدها: الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والكتابية... إلخ؛ حتى يقيم أداءه ضمن عوامل مقامية سياقية، أو ذهنية نفسية مختلفة.

---

(١) العُكبري: التبيان في شرح الديوان، ١/ ٢٦٤.

(٢) البنية السطحية هي الكلام المنطوق المرتبط ارتباطًا وثيقًا بالقواعد التحويلية في اللغة، حين تنتظم الكلمات في جمل يعبر بها المتكلم عن علاقة ذهنية مجردة، وهو معنى في كلمات محسوسة منطوقة، حيث يمثل التفسير الصوتي للجملة، في حين تمثل البنية العميقة وجودًا فطريًا في ذهن المتكلم، وهي أول مرحلة في عملية الإنتاج الدلالي التي تحمل عناصر تفسيره. انظر: خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٤م، ص٥٨، مرتضى جواد باقر: مفهوم البنية العميقة بين جومسكي والدرس النحوي العربي، مجلة اللسان العربي – جامعة الدول العربية– المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، العدد٣٤ ،١٩٩٠م، ص١٣.

ومعلوم أن للغة شكلًا خارجيًا يُعرف بالبنية السطحية، ويمثله الصوت المنطوق، وشكلًا داخليًا يُعرف بالبنية العميقة، ويمثله الفكر، وهو الأهم؛ لأنه يتطور مع كلِّ عمل إبداعيٍّ خلَّاق.

وتتخذ موسيقى الإطار الدلالي شكلًا آخر من العلاقات التركيبية الثنائية، بين جملتين تامتين موزعتين على شطري البيت؛ حيث يقول في القصيدة نفسها(١):

موقعهُ في فراشِ هامِهِمُ وريحُهُ في مَناخِرِ السِّيدِ

ثم يأتي بنوع من التقطيع الأفقي الذي يضم جملًا ثنائية أربع، – وقعت بدلًا لما قبلها– لتدخل في ازدواجية بنائية تشمل هذه الوحدات اللغوية، أو البدائل التوفيقية التي تُحدث تماثلًا حركيًا يدخل ضمن المجال الدلالي للبيت الشعري، وينتهي بالقافية، أو قرار البيت المحقق للإيقاع، المتحكم في موجات النغم المتتابعة؛ فهي الضربة الأخيرة التي تَثْبُت عندها كل لحظة موسيقية(٢)، يقول المتنبي في موضع آخر من القصيدة:

سقيمَ جسمٍ صحيحَ مَكْرُمةٍ منجودَ كربٍ، غَيَّاثَ منجودِ

//٥/٥ /٥//٥/ /٥///٥ /٥//٥/٥ /٥/٥/٥/ /٥/٥/٥

متفعلن مفعلاتُ مستعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلْ

والوزن الشعري هو الذي يعينُ الشاعرَ على تحديد البدائل ، على مستوى المفردات أو التراكيب ، مستعينًا بملكته الشعرية في المناسبة بين الألفاظ ودلالاتها، وبين الإيقاع ومواقفه المصورة، وحالته النفسية الخاصة؛ ومن ثم فهو يختار من الأصوات والأحرف، ومن موسيقى الشعر ما يتلاءم مع توقيعاته النفسية، بحيث تنفذ في صميم المتلقي، وتهزّ أعماقه في هدوء ورفق(٣).

ولنعد إلى بداية القصيدة في مطلعها الرثائي الذي يقول فيه(٤):

مَا سَدِكَتْ عِلّةٌ بمَوْرُودِ أكْرَمَ مِنْ تَغْلِبَ بنِ داوُدِ

(١) العكبري: التبيان ٢/ ٢٦٥.

(٢) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف– القاهرة، ط٦، ١٩٨١م، ص١٠٢.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٦٧.

(٤) العكبري: التبيان ١/٢٦١، ٢٦٢.

يأنَفُ منْ ميتَــةِ الفــراشِ وَقَــدْ حَــلَّ بِــهِ أصْــدَقُ المَوَاعيــدِ
وَما مِثْلُهُ أنْكَــرَ المَمَــاتَ عَلــى غَيــرِ سُــرُوجِ الــسّوابِحِ القُــودِ
فــإنْ صَــبَرْنَا فَإنّنَــا صُــبُرٌ وَإنْ بَكَيْنَــا فَغَيْــرُ مَــرْدودِ
وَإنْ جَزِعْنَــا لَــهُ فَــلا عَجَــب ذا الجَــزْرُ في البَحْرِ غَيرُ مَعهُــودِ

حيث تتردد الدالات حرفًا للروي المطلق ، مكسورة مردوفة بمد (بــالواو، أو الياء)؛ لتمثل نهاية إيقاعية تتكرر مع نهاية كل بيت حتى انتهاء القصيدة، والدال من الأصوات المجهورة التي تتصف بالشدة؛ حيث يهتز معها الوتران الصوتيان اهتزازًا منتظمًا، فيحدثان صوتًا موسيقيًا تختلف درجته حــسب عــدد الذبــذبات، وســعة الاهتزازة الواحدة.

وتجتمع (الكسرة) مع صوت اللين أو حرف المد؛ ليزيد الإيقاع بطئًا، ويشير إلى نبرة الحزن المترسبة في نفس الشاعر، فتتوافق مــع الأصــوات والحــروف والحركات والسكنات التي تنتشر داخل الأبيات وتتجلَّى في كم التقطيعات الصوتية، أو في تعدد القوافي الداخلية.

ويأتي التصريع بين العروض والقافية (مردود – ابن داوود)؛ ليشكل نوعًا من اكتمال المعنى وتحققه في آن واحد فما لزمت علة بمولودٍ أو مردودٍ وردته الحمــى بأكرمَ من (تغلب بن داوود)، وتتناسب إيقاعات الحزن البطيئة مع مكونات القافيــة في سرد الهموم، واستدعاء أوصاف المفقود الذي كان شجاعًا، ويأنف مــن ميتــة الفراش دون أن يموت حتف أنفه، حتى حلَّ به الموت على غير ما كان يتمناه، وهو فوق سروج الخيل في الحرب.

ويتحول الشاعر من عِظَم الفقد إلى عِظَم الصبر، في نبرة خفيــضة يــسيطر عليها الهدوء والسكينة؛ كي يختبر تماسكهم، ويمزج بين المقاطع الطويلة والقصيرة، أو بين الصوت المجهور والصوت المهموس مثل: (الباء والراء والنــون والــذال/ والكاف والصاد والفاء بهمسها وصفيرها)، ويسوق المثل، ويستخدم القياس في الشبه بين الموت والجذر في البحر؛ من حيث ذهاب الماء ونضوبه، فيقول:

فــإنْ صَــبَرْنَا فَإنّنَــا صُــبُرٌ وَإنْ بَكَيْنَــا فَغَيْــرُ مَــرْدودِ
وَإنْ جَزِعْنَــا لَــهُ فَــلا عَجَــب ذا الجَــزْرُ في البَحْرِ غَيرُ مَعهُــودِ

والمتنبّي يمتلك القدرة على تكثيف المشاعر، والربط بين الأحاسيس وما يصدر عنها من أصوات ونبرات وكلمات دالة موحية، ويلجأ إلى نوع من التقسيم الذي يضع الحزن إلى جوار الإشفاق، والجزع أمام اللوم، وقلة الرأي في أسلوب تمثيلي، وهو يوازن بين جملة الشرط وجملة جواب الشرط ضمن حوار داخلي يتجاوب فيه الوزن بتوقيعاته الرأسية مع النسيج الدلالي والجمل الوصفية، التي تكتمل بها البنية الحجاجية، فبموته انقطع عطاؤه، وأن ما يبقى بعده إنما يسلم للحزن على فقده، والنفوس لاتُرَجّي من زمن عاجله بلاء، وآخره فناء:

سالمُ أهْلِ الوِدادِ بَعْدَهُمُ يَسْلَمُ للحُزْنِ لا لِتَخْليدِ
فَمَا تُرَجِّي النّفوسُ مِنْ زَمَنٍ أحْمَدُ حالَيْهِ غَيرُ مَحْمُودِ

وينتقل المتنبي ببراعة من عموم الابتلاء إلى خصوص البلاء، فتعلو نبرة الحزن على الأموات، وتختلط مع إحساسه بالألم، وقد عضه الزمان بنابه، ليبلوه، ويختبر صلابته وقدرته على تحمل نوائبه، حيث يقول:

إنّ نُيُوبَ الزّمَانِ تَعْرِفُني أنَا الذي طالَ عَجْمُها عُودي
/٥///٥ /٥//٥ /٥/// ٥//٥//٥ /٥/٥
مستعلن مفعلاتُ مستعلن مستفعلن مفعلاتُ مستفعلْ
وَفيَّ ما قَارَعَ الخُطُوبَ ومَا آنَسَني بالمَصائِبِ السُّود

وقد دخل (الطي) في غالبية التفعيلات بما فيها العروض، أما الضرب فهو مقطوع، وتفوقت المقاطع الطويلة في أعدادها على القصيدة، وظهرت الأصوات المجهورة مثل: (النون والميم والدال والذال والراء والزاي) إلى جوار الأصوات المهموسة مثل: (الفاء والطاء والقاف والسين) التي تحدث حفيفًا أو نوعًا من الصفير عند النطق بها.

يقول الدكتور عوني عبد الرءوف: «إن بحر المنسرح من البحور التي تتكون من اثنين وعشرين مقطعًا، وتأتي (مفعولاتُ) وسط تفعيلتي (مستفعلن)،

والإيقاع من (مستفعلن) إيقاع صاعد، أما في (مفعولاتُ) فهو إيقاع هابط بالوتد المفروق (لاتُ /٥/)؛ ومن ثم تتبادل الإيقاعات الصاعدة والهابطة بشطر البيت»[١].

وقد نظم المتنبي على إيقاعات المنسرح جميع قصائده المدحية وتوقيعاته النفسية إلا واحدة منها في عبدٍ قد أخذ فرسه، وأراد قتله، وهي من الروائع؛ حيث يقول متوعدًا[٢]:

أعْـدَدْتُ للغَـادِرِينَ أسْـيَافَا أجْـدَعُ مِـنْهُمْ بِهِـنّ آنَافَـا

وجاء الروي على تسعة أحرف، هي: الباء، والحاء، والدال، والراء، والفاء، والقاف، واللام، والميم، والهاء، وتلك من الأحرف (الذُّلُل) من حيث طواعيتها وكثرة تداولها على الألسن، وقد تجنب الأحرف (النُّفُر) ودون الذلل كالجيم والزاي، ونحوهما ، كما تجنب الأحرف (الحوش) المهجورة الاستعمال[٣].

وقد تحقق ذلك من حيث ورود المديح على صور في المنسرح بعروضه الصحيحة، وضربه المطوي أو المقطوع، حيث يقول في الصورة الأولى[٤]:

أهـلاً بـدارٍ سـباك أغْيَـدُها أبْعَـدُ مـا بـان عنـك خُرَّدُهـا

أو حين يقول[٥]:

أحَـقٌّ عـافٍ بـدَمْعِكَ الهِمَـمُ أحدَثُ شيءٍ عَهـدًا بهـا القِـدَمُ

وقوله[٦]:

لا تَحْـسَبوا رَبعَكُـمْ ولا طَلَلَـهْ أوّلَ حَـيٍّ فِراقُكُـمْ قَتَلَـهْ

---

(١) محمد عوني عبد الرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي- القاهرة،١٩٧٦م، ص١٤٩.

(٢) العكبري: التبيان ٢/ ٢٩٢.

(٣) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٤٨.

(٤) العكبري: التبيان ١/ ٢٩٤.

(٥) العكبري: التبيان ٤/٥٨.

(٦) العكبري: التبيان ٣/٢٦٤.

أو قوله[١]:

لامَ أُنــاسٌ أَبــا العَــشائِرِ فــي جــودِ يَدَيــهِ بِــالعَينِ وَالــوَرَقِ

ومن حيث يقول[٢]:

أَبعَــدُ نَــأيِ المَليحَــةِ البَخَــلُ في البُعــدِ مــا لا تُكَلِّــفُ الإِبــلُ

وعلى الصورة الثانية يقول[٣]:

أَلنّــاسُ مــا لــم يَــرَوْكَ أَشْــباهُ والــدّهْرُ لَفْــظٌ وأَنــتَ مَعْنــاهُ

وفي قوله[٤]:

قــالوا أَلَــم تَكنِــهِ فَقُلــتُ لَهُــم: ذَلِــكَ عِــيٌّ إِذا وَصَــفناهُ

وقوله[٥]:

مَــا سَــدِكَتْ عِلّــةٌ بمَــوْرُودِ أَكْــرَمَ مِــنْ تَغْلِــبَ بــنِ داوُدِ

وقوله[٦]:

أَوْهِ بَــدِيلٌ مِــنْ قَــوْلَتي وَاهَــا لمَــنْ نَــأَتْ وَالبَــديلُ ذِكْراهَــا

وقوله[٧]:

أَزَائِــرٌ يــا خَيَــالُ أَمْ عَائِــدْ أَمْ عِنْــدَ مَــوْلاكَ أَنّنــي رَاقِــدْ

(١) العكبري: التبيان ٣٧٢/١.
(٢) العكبري: التبيان ٢٠٩/٣.
(٣) العكبري: التبيان ٢٦٣/٤.
(٤) العكبري: التبيان ٢٦٦/٤.
(٥) العكبري: التبيان ٢٦١/١.
(٦) العكبري: التبيان ٢٦٩/٤.
(٧) العكبري: التبيان ٧٠/٢.

ويشكل المديح غرضًا رئيسًا، وظاهرة تكررت في كل قصائده التي نظمها على بحر المنسرح؛ مما يلفت الأنظار إلى أن المتنبي قد واءم بين عاطفته والإيقاع الرتيب الذي يمثل حركة النفس وحالاتها والانفعالات التي تعتلج في صدره، بل أصبحت هذه وتلك هي التي تجتذب الإيقاع وتحدد نغماته؛ كي يستكمل تشكيله الذي لا تنهض به اللغة وحدها؛ ولهذا السبب ليس لهذه القصائد من الرنين في نفس من يقرأ شعر المتنبي ما لقصائده الطنانات الأخرى، أمثال: بِمَ التّعَلّلُ لا أهْلٌ وَلا وَطَنُ ، و: لَيَاليّ بَعْدَ الظّاعِنِينَ شُكُولُ، و: فَدَيْنَاكَ مِنْ رَبْعٍ وَإِنْ زِدْتَنَا كَرْبا.

وفي رائعته التي سبقت الإشارة إليها حين يقول (من المنسرح) [1]:

أعْـــدَدْتُ للغَـــادِرِينَ أسْـــيَافَا	أجْـــدَعُ مِـــنْهُمْ بِهِـــنّ آنَافَـــا
/٥//٥/٥ /٥//٥/ /٥/٥/٥	/٥///٥ /٥//٥/ /٥/٥/٥
مستفعلن مفعلاتُ مستفعلْ	مستعلن مفعلاتُ مستفعلْ

وقع الطي في (مفعولاتُ) في الشطرين، وأصبحت (مفعلاتُ) وفي (مستفعلن) في بداية الشطر الثاني من البيت فصارت (مستعلن) وجاء كل من العروض والضرب مقطوعًا مردوفًا (مستفعلْ) ثم يقول:

لا يَـــرْحَمُ الله أرْوَســـاً لَهُـــمُ	أطَـــرْنَ عَـــن هـــامِهِنّ أقْحَافَـــا
ما يَـــنْقِمُ الـــسّيفُ غَيـــرَ قِلّـــتِهِمْ	وَأنْ تَكُـــونَ المئُـــونَ آلافَـــا
يـــا شَـــرّ لَحْـــمٍ فَجَعْتُـــهُ بـــدَمٍ	وَزَارَ للخامِعَـــــاتِ أجْوَافَـــــا
قد كنتَ أُغنيتَ عن ســؤالِكَ بـــي	مَنْ زَجَرَ الطّيرَ لـــي وَمَـــنْ عَافَـــا
وَعَدْتُ ذا النّـــصْلَ مَـــن تعَرّضَـــهُ	وَخِفْـــتُ لمّـــا اعترَضْـــتَ إخْلافَـــا
إذا امْـــرُؤٌ راعَنـــي بِغَدْرَتِـــهِ	أوْرَدْتُـــهُ الغَايَـــةَ التـــي خَافَـــا

حيث أعد للغادرين أسيافًا (على القلة؛ لأنهم قلة) يجدع بها أنوفهم.

ويلتفت – في بلاغة– التفاتَ المنتصر وهو واقف على الأجساد، وقد تطايرت الرءوس، مستخدمًا (ياء النداء) في دلالتها على البعيد وقد انتهى الأجل: يا شر لحم فجعتُه وأسلتُ دَمَه.

(١) العكبري: التبيان ٢/٢٩٢.

ثم يتوجه بخطابه نحو العبد الذي قتله، مستخدمًا الضمير دون التسمية قائلاً: قد كنت في غنًى حين سألت عائفًا عن حالي، أو ركنتَ إلى من قام بزجر الطير لي، فذكر منّي ما زيَّن لك الغدرُ بي، وأنا عند وعدِي لسيفي أن أضرب به من تعرض لي، وأحوجني لضربه، وخشيت حين اعترضتَ لأخذ فرسي أن أترك قتلك، فأخلف سيفي ما وعدتُه، وأنتَ العبدُ الذي لم يكن فيك خير تُذكر به، أو تتبعك المقلتان بدمع يأسفُ عليك، وإذا كان القتلُ أو الموتُ هو الغاية التي يخافها المرء، فقد أوردتُ من أراد بي الغدر غايته، وليس له عندي سوى القتل.

وتأتي قد التحقيقية لتؤكد على ما كان من غواية وغَدْرٍ، وبالفعل الماضي (وَعَدْتُ)، وهو عهدٌ على نفسه، ووعد لسيفه، و«خفتُ» لما «اعْتَرَضْتَ» أن تهرب فأخلف وعدي الذي قطعته على نفسي؛ كما أتت (لا) الناهية بمعنى الدعاء، وعبَّر «بالرأس» و«الهامة» دليلًا على تمكُّنه من خصمه، واستخدم أسلوب الشرط ليوسع أفق الانتظار عند المتلقي بما يتركُهُ من فراغ بين جملتيه يكونُ مدعاةً للتوقع.

ولعل الروعة التي تتجلى في هذه التجربة أنها تظل في حاجة إلى قراءة الأحاسيس الغائبة، التي قد تَبْعُدُ عن أي تفسير ممكن على مستوى السطح الصياغي، وقد يكون لهذه التجربة ولغيرها من التجارب إيقاعها الخاص بها، الذي يميزها وينسجم معها، دون أن تختص إيقاعات العروض الواحد بنوع معين من التجارب على الإطلاق – كما فعل عبد الله الطيب من قبل، ومن سار على دربه – وقد أخلف المتنبي ظن هؤلاء في تجربته مع المنسرح التي تبتعد عن النَّوْح أو التأنث، أو تصور المنسرح بصورة الراقص المتكسر أو المغنّي المُخَنَّث(١).

وقد شق المتنبي طريقًا لنفسه ينسجم مع إيقاع تجربته، واتخذ من تراكم بعض الأصوات وتكرار أحرف متماثلة وما تحمله من دلالات داخل البيت الواحد أو المقطوعة بصمةً تلامس أوتار النغم، وتشد من مفاصل الوحدة البنائية العروضية المتتابعة.

كما توزَّعت الصوائت على مناطق متفرقة من أبيات القصيدة، وتردَّد صوت (الغين) إحدى عشرة مرة، وهو حلقيٌّ مجهورٌ رِخو، كما تكررت (الهاء) إحدى

(١) راجع عبد الله الطيب: المرشد (مرجع سابق)، ١/ ٢١٩– ٢٣٤، وقد ناقض نفسه فيما أورده من قصائد وشواهد تدل على جدية الغرض الشعري في المنسرحيات مثل: قصيدة الخريمي في وصف الفتنة ببغداد.

عشرة مرة وهو حلقيٌّ مهموسٌ رخو، و(الفاء) إحدى عشرة مرة وهو شفويٌّ أسنانيٌّ مهموسٌ رخو، و(الميم) عشر مرات وهو شفويٌّ مجهور بين الشِدَّة والرخاوة،و (النونُ) ثماني عشرة مرة وهو لثوي مجهور بين الشدة والرخاوة، و (الراء) خمس عشرة مرة وهو: لثويٌّ مجهورٌ بين الشدة والرخاوة.

ويمكن أن تضاف إلى هذه الأصوات الصوائتُ (الحركات الطويلة) التي تشاركها في صفة الجهر، فتصبح نسبة الحروف المجهورة إلى الحروف المهموسة (٧٥: ٢٥)[١].

وهذا جزء من الموسيقى الداخلية التي تكسب التجربة بعدًا تأثيريًا، يكمن في هذه التكرارات الصوتية، التي تتأرجح بين العلو والانخفاض حينًا، وبين أصوات اللين والحركات والأصوات الساكنة حيناً آخر، إضافة إلى التصريع في البيت الأول (أسيافًا – آنافًا).

وترديد المقاطع الصوتية المتماثلة في منطقة القافية مع نهاية كل بيت شعري (أقحافا – آلافا – أجوافا – من عافا...) التي يغلب عليها المد والهدوء مع نهاية كل حدث.

ولعل الهدف من وضع الأصوات في هذه الظواهر بهيئتها التكرارية أن تكون الغلبة فيها للجهر على حساب الهمس، وهذا تأكيد على أن صوت العاطفة أو الانفعال بالحدث هو الذي أسَّس لتلك البنية الشعرية، وأكد على العلاقة بين الصوت والمعنى، وعلى تجاوب الإيقاع مع حركة النفس وطبيعة التجربة التي تجسِّد الصراع بين رجل قوي بقلمه وسيفه، وبين خائن لا يقدر على المواجهة.

وتشكل هذه التجربة جزءًا من الصراع الأكبر الذي عاشه المتنبي في كل مكان نزل به، أو ارتحل عنه، وما كان يتصور أن يحيا حتى يسيء إليه زمانه، وأن يعيش بين الأوغاد، فاهتبل غفلة كافور وانشغاله في صبيحة عيد الأضحى، فحمَّل راحلته ومضى إلى حال سبيله من حيث أتى، ويبدو أن عماله قد دبروا خطة

(١) انظر في هذا الموضوع ودلالته إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص٢١: ٣٢.

للإمساك به عن طريق اصطناع بعض عبيده، ولكن المتنبي اكتشف الأمر فانتقم من أحد هؤلاء العبيد الذي سرق سيفه وفرسه؛ ليحول بينه وبين متابعة سيره(١):

إذا امْـــرُؤٌ راعَنـــي بِغَدْرَتِـــهِ أوْرَدْتُـــهُ الغَايَـــةَ التـــي خَافَـــا

ليدلل بذلك على أن تلك الأصوات التي تتردد بقيمتها الدلالية ونبرها العـالي هي لسان حاله وصدى نفسه، حين تتجاوب مع الإيقاع العروضي، وتتماهـى مـع القيم الإيقاعية الأخرى من أجل تحقيق الغاية من وراء التجربة.

وتمتد معاناة المتنبي حين يضمنها مدائحه، ويستنهض الهمـم ضـد الحكـام العجم، ويرى في نفسه مبعوثًا في أمة من المتخاذلين العرب الذين ضعفت هممهـم، ولا يجد في الناس من يثق به إلا قليلًا ممن تعطفوا عليه مثل علـي بـن إبـراهيم التنوخي، الذي أفضى إليه بما طوى نفسه عليه، قائلًا في مدحه (من المنسرح) (٢):

أحَـقٌّ عـاف بـدَمْعِكَ الهِمَـمُ أحدَثُ شيءٍ عَهدًا بهـا القِـدَمُ

//٥/٥ /٥//٥/ /٥///٥ /٥///٥ /٥/٥/٥/ /٥///٥

متفعلن مفعلاتُ مستعلن مستعلن مفعولات مستعلن

وقد دخل (الطي) أغلب التفاعيل وهو الشائع المستعمل، وطال (مفعولاتُ) في حشو المنسرح، وهو أحسن في الغريزة من إتمامها عند أبي العلاء(٣).

وبعد أن حددنا الوحدات الإيقاعية لصورة المنسرح التي نظم عليها قصيدته، فقد وجدنا المتنبي يصرف هَمَّ المتلقي في البيت الأول عن الوقوف علـى الـديار، والبكاء على الآثار التي عفت معالمها ودرست؛ لأن هناك ما هو أحق وأولى بالدمع والبكاء عليه، من همم الكرام التي وهنت، وطال على عفائها الأمد، وإذا كان القِـدَمُ أحدثَ الأشياء عهدًا بها – في المصراع الثاني– فـلا عهـد لأحـد بـالهمم؛ لأن المحدثات تتأخر عن القدم، وإذا كان القدم أحدث الأشياء عهدًا بها؛ فلا عهـد بهـا

(١) انظر: النعمان القاضي، كافوريات أبي الطيب، دراسة نصية، مركز كتب الشرق الأوسـط– القـاهرة، ١٩٧٥م، ص١٩٨– ٢١٢.

(٢) العكبري: التبيان ٤/ ٥٨.

(٣) أبو العلاء المعري: الأوزان والقوافي في شعر المتنبي، تحقيق: محمد طاهر الحمصي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، م٥٧، ج٤، ١٩٨٢م. ص٦٠٠.

لأحد، وهذا كما تقول: أحدث الناس عهدًا بها آدم، دلَّ هذا على أنه لا عهد بها لأحد من الناس.

فإذا استوثق إصغاء الممدوح قال:

وإنّما النّاسُ بالمُلُوكِ ومَا تُفْلِحُ عُرْبٌ مُلُوكُها عَجَمُ
لا أدَبٌ عِنْدَهُمْ ولا حَسَبٌ ولا عُهُودٌ لهُمْ ولا ذِمَمُ
في كُلّ أرْضٍ وطِئْتُها أُمَمٌ تُرْعَى بعَبْدٍ كأنّها غَنَمُ
يَسْتَخْشِنُ الخَزّ حينَ يَلْبَسُهُ وكانَ يُبْرَى بظُفْرِهِ القَلَمُ

فالناس بخدمة الملوك ترتفع، أما العرب فلا تفلح ولا تنال الرفعة، إذا كانت ملوكهم من العجم؛ لما في ذلك من اختلاف الطباع والأخلاق، وتباين اللغة والقيم والعادات.

ويؤكد الشاعر ذلك بالقصر بـ(إنما)، واقتران فلاحهم بملوكهم، بالإضافة إلى (مستعلن/ مستعلن) في العروض والضرب على الطي الذي يكسب الإيقاع مرونة، فضلًا عن تكرار الصوامت المجهورة في هذا البيت مثل: الميم واللام، والمد بالألف، والواو، مع حركة الضم على الروي، والمجرى المفتوح (عَجَمُ) في القافية المطلقة، وهي قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، حيث «لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك من الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين»(١).

ويستمر المتنبي في هجائه للعجم، موظفًا التقطيع الأفقي أو الموازنة؛ من أجل تفصيل ما فيهم من خصال مذمومة:

لا أدَبٌ عِنْدَهُمْ/ ولا حَسَبٌ ولا عُهُودٌ لهُمْ/ ولا ذِمَمُ

يوظف هذه الثنائيات الأفقية في مدح التنوخي قائلاً:

هُمُ لأمْوالهِمْ/ولَسْنَ لَهُمْ والعارُ يَبقَى/ والجُرْحُ يَلْتَئِمُ

(١) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، عدد ٢٠، ١٩٨١م،ص٤٦.

ثم يقول:

والأمْرُ /والنّهْيُ/ والــسّلاهبُ/ والـــ ـــبيضُ/لَهُ/ والعَبيــدُ/ والحَشَمُ

وحين يقول:

كأنّمـــا يُولَـــدُ النّـــدَى مَعَهُـــمْ لا صِـــغَرٌ/ عـــاذِرٌ/ ولا هَـــرَمُ

إذا تَوَلّـــوا/ عَـــداوَةً/ كَـــشَفُوا وإنْ تَوَلَـــوا/ صَـــنيعَةً/ كَتَمُـــوا

ويقول:

إنْ بَرَقُوا/ فالحُتُـــوفُ/ حاضِـــرَةٌ أو نَطَقُـــوا/ فالصّـــوابُ/ والحِكَـــمُ

ويلاحـــظ أن المتنبي قد وظَّـــف هذه الثنائيات أو التقطيعات الأفقية – إضافة إلى التضادات – وفاعليتها على مستوى السطح، في إنتاج الدلالة بما يتفـــق مـــع مقاصده الواعية دون إغفال لدلالة الحال أو السياق الخارجي الذي يمكن فهم الكلام في ضوئه.

وقد يتوهم المتلقي أن الانفعال الظاهر من وراء الإيقاعـــات الثنائيـــة علـــى مستوى الكلمات أو التراكيب يوحي بنوع من الانفصال الدلالي، لكن الحقيقة تكمن فيما وراء هذه الأشكال البنائية المختلفة من مقاصد على مستوى العمـــق لا تـــوحي بتنافي الدلالة، وأن هذه التقسيمات أو التنويعات اللغوية قد تكون تتميمًا للمعنـــى، أو تذييلًا، أو تحقيقًا، أو إجمالًا، أو تفصيلًا، خاصة حين يربط بـــين حـــدود الـــصياغة الشكلية والحدود التعبيرية.

وقد شَكّلت الثنائيات الضديّة عَصَبَ الإيقاع (العروضي والمعنوي) في شـــعر المنسرح عند المتنبي عامة، وفي هذه القصيدة خاصة، وذلـــك لمـــا تحدثـــه مـــن «توازنات» تنشأ عن جدليَّة العلاقة القائمة داخل النـــسق بـــين الـــدال (الـــصوت السمعي)، والمدلول (الصورة الذهنية)، أو فيما يقوم بين البنيـــات الـــصغرى مـــن تنافرات وتضادات تستدعي تماثلاتها على مستوى الصوائت والصوامت، والمجهور وغير المجهور، يقول جان كوهين: إنَّ الثنائيات الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، أحدهما: هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الـــوعي، والثـــاني:

يظلُّ في اللاوعي، وهذا ما يؤدي إلى زيادة التوتُّر في المسافة بين ما يُظهره النصُّ وما يُضْمِرُه[1]، وهذا الخيط الشعوري يكون بمثابة السلطة الفعالة التي توجه الفهم في المسافة بين (الدال، والمدلول) لما يحدث في البنيات الصغرى من علاقات جدلية بين مفرداتها وأبنيتها وتراكيبها، وإيقاعاتها الدَّالة؛ وإذا قيل بأن الشعر «لغةٌ داخل اللغة» فإن ذلك يعني أنها لغةٌ تستخدم معطياتها على مستوى الأصوات والمفردات والأبنية والتراكيب، التي يختار الشاعر من بينها ما يتلاءم مع توقُّعاته، وانفعالاته التي تمتزج مع إيقاعات نفسه، وميزان كلماته.

(١) جان كوهين: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥م ص١٨٧؛ وراجع: سمير الديوب، مصطلح الثنائية الضدية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد (١) مجلد (٤١)، (يوليو/ سبتمبر) ٢٠١٢، ص٩٩، وما بعدها.

الخاتمة والنتائج

وبعد.. فقد كان الهدفُ من هذه الدراسة، كما هو مقرَّر في عنوانها، هو تحليل البناء الإيقاعي للنصِّ الشعريّ في منظومة (المنسرح) عند المتنبّي، والكشف عن العلاقات والارتباطات القائمة بين أبنيته اللغوية والإيقاعية، وكيفية اكتساب البحر لخصائصه من واقع السياق المُنْتج للنص.

ووضع الباحث في اعتباره مدى تأثُّر شعرية النصِّ بالنظم على هذا البحر في ظلِّ المقولات التي أحاطت أنساقهُ العروضيَّة، وتوزيعاته المقطعيَّة، بهالة من الصعوبة والاضطراب والغرابة تارة، وبالبطء واللّيونة، والتخنُّث، والتنويع تارة أخرى، لأسباب يتعلَّق معظمها بوجوده ضمن دائرة «المُشتبِه»، وتداخله مع أبحرٍ أخرى في هذه الدائرة.

وقد خَلُص البحث بعد هذه القراءة التحليلية للبناء الإيقاعي في منسرحيات المتنبي إلى النتائج الآتية:

١- أنَّ المنظوم من أشعاره على المنسرح لم يكن مضطربًا أو غريبًا – كما قيل عن طبيعة هذا البحر – وإنَّما جاء متَّسقًا مع مزاجه العاطفيِّ، وعلى قدرٍ كبيرٍ من التماسك، فلم يشذ في تكويناته المقطعية عن القاعدة فيما يلحقها من علل وزحافات وتنويعات (كالخَبْن والطيّ والقطْع) التي تطرأ على التفعيلات في داخل النسق الإيقاعي؛ وأنه التزم تركيبًا مقطعيًا وصوتيًا مُوحَّدًا في منطقة القافية، وعلى طول القصيدة.

٢- أنَّ قصائده جاءت على الصورة التامة من البحر، ولم ينظم على المجزوء أو المنهوك منها شيئًا، وأنَّه رغم مجيئها على وزنٍ واحدٍ، وأغراضٍ داخليةٍ متعددة، فإن العاطفة التي تداخلها لم تكن على درجة واحدة؛ وهو ما يؤكد على التفاوت في البناء الصوتي بين (الجهر والهمس)، أو أثر الصوائت في علوِّ الجرس وخفوته. وقد تبيَّن من خلال التحليل وجود تناسب طرديٍّ بين (سرعة الإيقاع، مع قوة العاطفة) و(بطئه مع المحتوى الذي يغلبُ عليه الفكر والتأمُّل وهدوء العاطفة، وهو ردٌّ عمليٌّ يَجُبُّ قول (المجذوب) في أن النغم أو الرنين في شعر المتنبّي على بحر «المنسرح»– جميعًا– غيرُ جارٍ على ما أُوتيه من قدرة فائقة في الصناعة ، وطبعٍ نادرٍ في تصريف أعِنَّةِ القول.

٣- أنه كان للبيئة والظرف السياقي أثرهما الواضح في اختيار اللغة ونوع العاطفة والدافع نحو الكتابة، خاصة مع وجود عوامل الاستقرار – كما في بيئة شيراز– حيث اكتسب البحرُ خصائصه من واقع التجربة العاطفية التي استوعبت أكثر من غرض كما في قصائده الطوال.

٤- أنَّ الحس اللغوي قد غلب على أشعاره من المنسرح– بشكل واضح– وكثرت تنويعاته وتلاؤماته اللغوية حتى توارى صوت البناء العروضي أمام مكونات اللغة الصوتية وأبنيتها الإيقاعية، كما توارَى العمق الدلالي لهذه الأبنية أمام أشكالها على مستوى السطح الصياغي.

٥- أنَّ رويَّ المنسرح جاء على (تسعةٍ) أحرُفٍ ذُلُلٍ، وهي: (الباء، والحاء، والدّالُ، والراءُ والقافُ، والكافُ، واللَّامُ، والميمُ، والهاء)، مع تجنب الأحرف الحوش؛ وغلبت الأحرفُ المطلقة على المقيَّدة من بين (ثلاثمائة وستة وخمسين بيتًا) هي منظومة المنسرح؛ منها: (مائتان وخمسة وتسعون بيتًا) في المديح، بواقع «تسع» قصائد من بين إحدى عشرة قصيدة شكَّلَ المديحُ الغرض الرئيس فيها. وهو ردٌّ ينفي ما جاء في مقولات بعضهم من أن هذا البحر يناسب الردح أو النوح، أو التأنُّث والتكسُّر، ويعودُ بنا إلى الاقتناع بأنَّ ما في بعض الأوزان من خفّة أو بطءٍ، أو غيرهما، لا يؤثِّر في التجربة بقدر ما يكونُ الإحساسُ بها قائمًا على مقوِّمات تتجاوز طبيعة الوزن إلى علاقات اللغة، وطبيعة النَّظم، وكيفية الأداء، لتظلَّ العاطفةُ في النهاية هي الموجِّهةَ لما يُداخلها من مقومات بنائية وعناصر فنية.

قائمة المصادر والمراجع

١- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط٥، ١٩٧٩م.

٢- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨.

٣- إبراهيم عبد الرحمن: من أصول الشعر العربي، الأغراض والموسيقى، مجلة فصول، مجلد (٤) عدد (يناير/ فبراير/ مارس)، ١٩٨٤م.

٤- الأخفش (سعيد بن مسعدة): كتاب العروض، تحقيق ودراسة: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٥- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣م.

٦- التبريزي (الخطيب): الكافي في علم العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مطبوعات معهد المخطوطات العربية، القاهرة، (د. ت).

٧- التبريزي (يحيى بن محمد بن محمد): الموضح في شعر أبي الطيب، تحقيق: خلف رشيد، دار الشئون العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.

٨- جابر عصفور: مفهوم الشعر في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، (د. ت).

٩- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٠- جان كوهين: اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥م.

١١- جمال الشيخ: تحليل بنيوي تفريعي لقصيدة للمتنبي، مجلة البيان الكويتية، عدد ١٤٢، فبراير، ١٩٧٨م.

١٢- الجوهري: عروض الورقة، تحقيق: صالح جمال بدوي، مطبوعات نادي مكة الثقافي، ١٩٨٥م.

١٣- حاتم الصكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١٤- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس: ط١، ١٩٦٦م.

١٥- خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٤م.
١٦- الدماميني (بدر الدين محمد بن أبي بكر): العيون الغامزة على خفايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٣م.
١٧- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل اللبناني، ط٥، ١٩٨١م.
١٨- ريتشاردز: أ. أ. مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٣م.
١٩- سمير الديوب: مصطلح الثنائية الضدية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ١، مجلد٤١، يوليه/ سبتمبر ٢٠١٢م.
٢٠- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م.
٢١- ابن سيده (علي بن إسماعيل): شرح المشكل من شعر المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٦م.
٢٢- السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين): المزهر، تحقيق: محمد جاد المولى وآخرين، دار الفكر، القاهرة، (د. ت).
٢٣- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار أصدقاء الكتاب، ط٢، ١٩٩٨م.
٢٤- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٨١م.
٢٥- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
٢٦- صفاء الحيدري: الطاقة الإيحائية، الظلال والأشعة والألوان في اللغة العربية، مجلة المجلة المصرية، العدد ١٣، ١٩٥٨م.
٢٧- صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م.
٢٨- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.
٢٩- عباس عبده جاسم: الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مجلة الأقلام العراقية، العدد٥، السنة العشرون، مارس ١٩٨٥م.
٣٠- عباس العقاد: ساعات بين الكتب، مطبعة السعادة بمصر،ط٣، ١٩٥٠م.

٣١- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
٣٢- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥م.
٣٣- عبد المحسن فراج القحطاني: بحر المنسرح وثنائية المفهوم، مجلة جامعة الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، م٨، ١٩٩٥م.
٣٤- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط٤، (د.ت).
٣٥- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨م.
٣٦- العكبري:التبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأخيرة، ١٩٧١م.
٣٧- علاء هاشم مناف: حفريات الأنساق الأبستمولوجية في شعر أبي الطيب المتنبي، مجلة الحوار المتمدِّن ، عدد (٢٥٨٦)، ٢٠٠٩م.
٣٨- أبو العلاء المعري: الأوزان والقوافي في شعر المتنبي، تحقيق: محمد طاهرا لحمصي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٢م.
٣٩- علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٤٠- عيد بلبع: استنطاق النص، تجليات الانهيار في شعر المتنبي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط٢، ١٩٩٩م.
٤١- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣ (د. ت).
٤٢- المبرد (محمد بن يزيد): الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر بالفجالة، ١٩٨٢م.
٤٣- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.

٤٤- محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
٤٥- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، طبعة تجارية، ١٩٩٠م.
٤٦- محمد العلمي: العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٣م.
٤٧- محمد عوني عبد الرءوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٧م.
٤٨- محمد مندور: الأدب وفنونه، مكتبة مصر بالفجالة، (د. ت).
٤٩- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، ١٩٨١م.
٥٠- مرتضى جواد باقر: مفهوم البنية العميقة بين جومسكي والدرس النحوي العربي، مجلة اللسان العربي- جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، العدد ٣٤، ١٩٩٠م.
٥١- المصطفى اللوزاني: حماليات الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٢٧، ٢٠٠٩م.
٥٢- النعمان القاضي: كافوريات أبي الطيب، دراسة نصية، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٧٥م.
٥٣- نور الدين صمود: في مناسبة البحور للمعاني، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج٢٨، مجلد ٧، ١٩٩٨م.
٥٤- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥م.